

وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة

العدد 39 الاثنين 30 ربيع أول 7 أبريل 2008 32 صفحة - جنيه واحد

عروض الثقافة الجماهيرية تضىء كل محافظات مصر





اللوحة للفنان المصرى «فاروق محمد بسيونى»

راهن المسرح السودانى وأسئلة الفقر



المستقلون .. إجابات جديدة وتساؤلات مزمنة

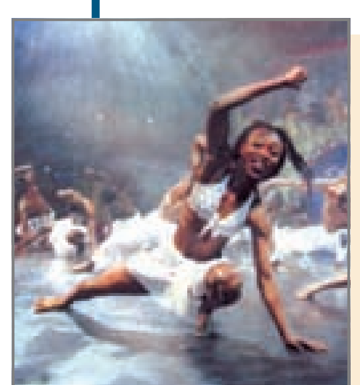


«العنترية» والاحتفالية العربية



العرض القطرى «يا غافل لك الله» بين ثنائية السيد المغامر والتابع الجبان





لندن ترقص مع القارة السوداء



«كاسبر» يخلع الأقنعة الزائفة



• إن أى شخص مهتم بإبسن سرعان ما يعرف أنه فى الأصل كان يريد أن يصبح رساماً وأنه تفاخر بمعرفته وفهمه للفنون المرئية. وكثيراً ما أشار النقاد إلى خيال إبسن البصرى إلا أن عملاً قليلاً جداً قد تم فعلاً لبيان نوع الخيال البصرى الذى قد يكون لإبسن.



العثور على كوميديا الموقف وبساطة اللغة فى سوق الجمعة صـ11



العلاقة بين المسرح التقليدى والمسرح الجديد ليست مواجهة بين الأيديولوجيا والواقع صـ 24



فويتسك بين فاعلية الفضاء المسرحى والاكتناز بمدلولات التشكيل الجسدى صـ 15

المواطن العربى خارج مركز الحالة المسرحية فى القرن العشرين صـ27



العروض الأزورية بمعبد أبيدوس كان يمثلها الكهنة أمام النظارة صـ28

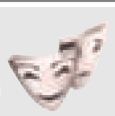
رضا عثمان من خشب النجارة إلى خشبة المسرح صـ7



احذر من الكلاب الأيرلندى المستوردة صـ 10

تنويه

ترجو «مسرحنا» من السادة الكتاب ألا تزيد مقالاتهم عن ١٢٠٠ كلمة إلا الموضوعات الخاصة بالملفات التى تطلبها الجريدة.
وتعتذر الجريدة عن عدم نشر المقالات التى تتجاوز المساحة المقررة.



تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة :
د. أحمد نوار

رئيس التحرير :
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

الجرافيك:
وليد يوسف

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عادل العدوى

التجهيزات الفنية:
أسامة ياسين
محمد مصطفى

ماكيت أساسى:
إسلام الشيخ

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

• المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

• الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
• تونس 1,00 دينار • المغرب 6.00 دراهم • الدوحة 3.00 ريالات • سوريا 35 ليرة • الجزائر DA50 • لبنان 1000 ليرة • الأردن 0.400 دينار • السعودية 3.00 ريالات • الإمارات 3.00 دراهم • قطر 5 ريالات • سلطنة عمان 0.300 ريال • اليمن 80 ريالاً • فلسطين 60 سنتاً • ليبيا 500 درهم • الكويت 300 فلس • البحرين 0.300 دينار • السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر **52** جنيهاً- الدول العربية **65** دولاراً- الدول الأوروبية وأمريكا **95** دولاراً

لوحة الغلاف



صندوق الدنيا

بين الإنتاج والتلقى رحلة طويلة وشاقة يمر بها مبدعو العرض المسرحى قبل أن تصل إليك جملة ذات مضامين ومعان ناتجة من تضافر عناصر العرض، بعد فحص ودراسة وتجريب ووصول إلى قيم ونتائج مرجوة فى التأثير على المشاهد، ويخضع الوسيط الناقل بين الإنتاج والتلقى لدراسة دقيقة للشكل والمضمون لكى يكون الطريق ممهداً ليصل المنتج إلى المتلقى بشكل سليم دون أن يحيد عن الهدف الأساسى الذى يرمى إليه العرض، فتكون للون والشكل والضوء والحركة وباقى عناصر العرض قيم تحتاج إلى صياغة وتوجيه وكذا أسلوب ومنهج يتفق عليه جماع مبدعى العرض المسرحى، ويدلى كل بدلوه فى وعاء العرض، لتذوب الفوارق وتتفاعل العناصر من إيقاع خاص إلى إيقاع عام للعرض فيصلك وجبة دافئة شهية أو مفككة وغير مترابطة فيضلل المتلقى.

واللوحة للفنان المصرى (فاروق محمد بسيونى) نموذج للفن الشعبى المصرى الأصيل، فقد اختار لموضوعه التشكيلى بطلاً من أشكال الفرجة الشعبية، وضمّنه قيماً ذات دلالات رمزية وتعبيرية، متمثلة فى صندوق الدنيا بلونه الأخضر المصرى يرفرف عليه علمان، وفى المنتصف هلال أخضر، وتصدر الأسد الشعبى حامل سيفه عنوان صندوق الدنيا، وجلس متفرج، ممثل، ملك يضع تاجاً على رأسه ووشاحاً على كتفه ويرتدى الجلباب الأزرق الذى ارتداه عمال الصخرة والفلاحين، جلس ليرى من خلال صندوق الدنيا ما يدور فى الدنيا، وجلس الأراجوز (القره قوز) بمزماره يعزف له ما يراه داخل صندوق الدنيا، وبراعة الفنان تكمن فى تمكنه وتبحره فى السياق الشعبى واستقائه أدق تفاصيله وصياغتها فى قالب فنى لموضوع يحمل الكثير من المعانى.

إن الشعب دائماً هو المتوج فى كل حالاته يعزف له العازفون من المهرة فى الصياغات المنطقية وغير المنطقية، الملائمة معه والمتعارضة أيضاً، كلها مهارات عبَّر عنها الفنان التشكيلى عندما عكس الأوضاع وجعل صاحب الصندوق المخايل دمية والمتفرج دمية أيضاً وكأنها صيغ وأقدار نعيشها لا حيلة لنا فيها، وهو فى هذا العمل يقدم إيحاءات تشكيلية تبدو مؤتلفة وعادية لكنها تحمل كثيراً من التفسيرات والدلالات الممتدة وهذه هى القيمة الحقيقية للعمل الإبداعى الذى يترك لديك شيئاً ما.


صبحى السيد

مختارات العدد

من كتاب هنريك إبسن وميلاد النزعة إلى الحداثة - تأليف توريل موى - ترجمة د. جمال عبدالمقصود - مراجعة د. محمد أبو الخير - وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى 2007

لوحات العدد

للفنان المصرى لبيب تادروس

فى أعدادنا القادمة

«الجدران» نص مسرحى للكاتب أحمد الأبلج



عز الدين مدنى يكتب عن نقد مسرح بريخت



• جامعة عين شمس كرمت مؤخراً الفنان محمود حميدة ضمن فعاليات مسابقة التمثيل الكبرى لفرق كليات الجامعة.

• إن الجهل بإبسن ليس عائقاً أمام التميز فى الأكاديميات الأمريكية. لو كان الناقد قد قال نفس الشىء عن بودلير أو فلوبير فببساطة لن يكون متميزاً. فإلى متى سنصبر على أيديولوجية جمالية تكشف عن أنها غير قادرة على فهم الأعمال المؤسسة للمسرح الحديث؟

12عرضًا مسرحيًا فى مهرجان (المشاهدة)


جمال ياقوت

المخرج جمال ياقوت يستعد حاليًا لتنفيذ فكرة جديدة فى إطار عروض نوادى المسرح لهذا العام، هدفها زيادة المدة المتاحة أمام لجنة المشاهدة عن طريق إقامة مهرجان للعروض خلال فترة المشاهدة من 1وحتى 3مايو، ينظمه ويشرف عليه مجموعة من المتطوعين بالمهرجان، اثنا عشر عرضًا مسرحيًا لشباب المخرجين، معظمهم يقوم بالإخراج للمرة الأولى. ومن العروض (مقلوب الهرم) إخراج رفعت عبد العليم، (ولد وبنت وحاجات) إخراج إسلام علاء، (الليلة الرفاعية) إخراج شريف محمود، (تخريف ثنائى) إخراج ريم صفاء الدين، (أنا والبيانو) إخراج سميرة أحمد، (تخريف ثنائى) إخراج عبد السميع محمد، (دائرة الأحلام) إخراج أميرة مجاهد، (مركز دوران الساعة) إخراج وائل عبد اللطيف، (عفوًا لقد نفذ رصيدكم) إخراج أحمد بسيونى.

عروض المهرجان نتاج لمجموعة من الورش التدريبية فى مجالات الإخراج والتمثيل والكتابة، بدأت فعالياتها بقصر التذوق منذ يوليو 2007 حيث مثل مهرجان (البروفة) الأول الذى أقيم فى 2007/8/30 حيث قدم ثمانية عروض كاملة بدون أى عناصر إنتاجية بحضور لجنة التحكيم العروض وندوة مجمعة لتقييم التجربة، لنصل إلى المرحلة الثالثة والحالية حيث يقام مهرجان لمدة ثلاثة أيام يشتمل على مجموعة من العروض التى تمثل قصر التذوق فى نوادى المسرح.

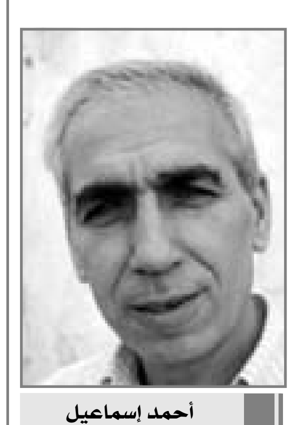

هبه بركات

لجنة الجرن.. فى الشواشنة

انتهت اللجنة المركزية لمشروع مسرح الجرن من متابعة أعمال مدربى أطفال قرية الشواشنة بمركز يوسف الصديق بمحافظة الفيوم، تكونت اللجنة من المخرج أحمد إسماعيل المشرف الفنى على المشروع، الفنان سمير جابر خبير الرقص والألعاب الشعبية، الكاتب الروائى يوسف أبو رية، الفنان التشكيلى محمد أباظة، الشاعر مسعود شومان، الفنان عهدى شاكر.

تابعت اللجنة أعمال الجمع الميدانى لحكايات ومأثورات القرية التى قام الأطفال بجمعها، وتقييمها. فيما يواصل المشرفون متابعة ما جمع من ألعاب شعبية وما توصل إليه المدربون من نتائج إضافة إلى المعوقات التى تقف أمام الأطفال.

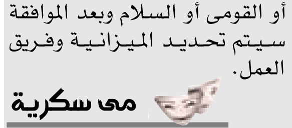
كانت التجربة قد أسفرت عن جمع عدد كبير من المأثورات الشعبية المتواترة بالقرية، والتقت بالمدربين فى المجالات الفنية المختلفة وأثنت على ما أنجزوه، مكررة التأكيد على عدد من الملاحظات أهمها توفير الكتب التى تناسب المرحلة السنية للأطفال المتدربين، تذويب الفصل الحادث بين الأولاد والبنات فيما يتعلق بالألعاب الشعبية، عمل ورشة جماعية لكتابة نص مسرحى يستلهم فيه الأولاد بمعاونة المدربين ما جمعوه من عادات وتقاليد ومأثورات شعبية أدبية شارك فى التدريب مهدى صلاح، عبد الكريم عبد الحميد، عهدى شاكر وسوف تعقد اللجنة لقاءً لبيان ما تم جمعه فى ضوء الملاحظات وما توصل إليه الأطفال من كتابات فردية وجمع شعبى لحكايات ومأثورات قرية الشواشنة.


أحمد إسماعيل

حسين جمعة فى زيارة لزمن العسل

بعد غياب لأكثر من عشرة سنوات يعود المخرج المسرحى ومهندس الديكور د. حسين جمعة بالعرض المسرحى الجديد "السيد من حقل السبانخ" أو "إنسان زمن العسل" عن رواية للكاتب الكبير موسى صبرى، يدور العرض فى إطار كوميدى ساخر وغير تقليدى يصف ما آلت إليه أحوال الأرض بعد أكثر من 50عامًا.

حسين جمعة تقدم بدراسة وافية حول العمل إلى د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح؛ لعرض العمل على أحد المسارح الكبيرة للبيت الفنى للمسرح مثل الطليعة أو القومى أو السلام وبعد الموافقة سيتم تحديد الميزانية وفريق العمل.


مى سكرية

إبراهيم شكرى

أنواع الطاقة.. عرض مسرحى صديق للبيئة

مدرسة باكوس الابتدائية بالإسكندرية والمخرج إبراهيم شكرى بدءا بروفات العرض المسرحى (أنواع الطاقة) وذلك فى إطار تعاون المدرسة مع جمعية أصدقاء البيئة بالإسكندرية بعد التجربة الناجحة التى قام بها نفس الفريق بعرض (ميما) الذى تحدث عن كيفية الحفاظ على النيل وأهمية الماء، وتم عرضه مرتين بساقية الصاوى، وحصل على جائزة الدولة البيئية، وميدالية فضية من جهاز شئون البيئة فرع الإسكندرية.

فريق العمل يتكون من طالبات المدرسة ريهام عبد السلام، علية محسب، سعاد بلال، آية أحمد، مى مجدى، ياسمين عبد العزيز، سهيلة جمال، أغانى العرض مهداة من الفنان حسن كامى، وتحت إشراف سوزان محمود حسن ناظر المدرسة، ومنى فضالى "منسق عام البيئة بالوزارة".

بعد أن حصدت العديد من الجوائز

بنى سويف للفنون الشعبية تستعرض فى الصين وتايلاند

تلقت فرقة بنى سويف للفنون الشعبية دعوتين للمشاركة فى مهرجانى شنغهاى بالصين وبانكوك فى تايلاند.

استعدت الفرقة، كما يقول مدير عام ثقافة بنى سويف عبد العزيز دويدار، بالعديد من الرقصات التى ستقدمها فى المهرجانين، ومنها الفرعونى، الغوازى، التنورة، السمسمية، النوبى، الفلاحى، الحرفيون، وهى رقصات تعبر عن البيئة المصرية بتنوعها وثرائها.

فرقة بنى سويف حصلت على المركز الثانى على مستوى الجمهورية فى مسابقة الفنون الشعبية، وكذلك عدة جوائز فردية، منها أحسن تصميم حركى لمحمد الحريرى، أحسن مدير إدارى محمد نادى، أحسن راقصة شيماء رجب، أحسن ألحان محمد عبد الوهاب فتحى.

عبد العزيز دويدار مدير عام الثقافة يؤكد أن الفرقة تحظى بدعم ورعاية محافظ بنى سويف اللواء أحمد زكى عابدين ود. أحمد نوار رئيس الهيئة وإجلال هاشم رئيس إقليم القاهرة الكبرى وشمال الصعيد، وقد حصدت عدة جوائز فى مهرجانات دولية فى اليونان وأسبانيا وبلغاريا وغيرها.

تضم الفرقة العديد من الراقصين والموسيقيين المتميزين منهم: أميرة عبد الحميد، ناردين وليم، رشا جابر، شيماء رجب، تامر عبد المنعم، محمد خضر، ياسر حسن، إيمان مجدى، علاء الدين محمد، وائل عيد، محمود عبد الجواد، حسن الإمام، أشرف سعيد، على شعبان، طارق عبد المنعم، محمد عبد الوهاب، سيد عابدين، سيد جودة، بدوى لطفى.


فرقة بنى سويف


د. أحمد نوار

نهر الإبداع

تتردد فى مفرداتنا وفى كتابات البعض كلمة «الموضوعية» لتوهم القارئ أن من يكتب - بداية - يتحلى بها، ولتكون مفردة «الموضوعية» المفتاح الذى يحرك الكاتب نحو «الغرض» وما أكثر الأغراض التى ترتدى زى الموضوعية لكنها تخلو تماماً منها، أقول هذا الكلام حينما أتابع بعض من يكتبون عن عروض مسرحية ولا يلتفتون لجمالياتها، أو إلى الجهد الذى انبنت عليه، وما ينطبق على العمل الفنى، ينطبق على مشاريع مهمة كثيرة لا نراها إلا بعيون عابرة غير متعمقة فى مبناها ومعناها.

إننى أملك جسارة أن أوجه النقد لذاتى وللعاملين معى وهم كتيبة مخلصة تسعى بقوة لتطوير العمل الثقافى، وضمنه العمل المسرحى بالتأكيد، وفى المقابل أكافئ من قدم جهداً، فلست من هواة «تكسير» العظام والإقلال من قدر من قدم عملاً سهر عليه وأبدع فيه وأفاض من عطائه ليظهر للنور؛ وهذا دأبى فى كل موقع توليته.

وليس امتداحاً للذات حينما أقول إن هيئة قصور الثقافة قد أصبح لها استراتيجية ثقافية تأكدت فى كم ونوع الأنشطة التى تنوعت بين المؤتمرات والندوات والفعاليات الفنية فضلاً عن الاهتمام بالمبنى وإعداده بما يليق بالجمهور المصرى فى جميع الأقاليم، فالهيئة تعمل وفى ذهن أبنائها هذه الاستراتيجية وتجاهد فى تعميقها على المستوى الرأسى بتنوع الأنشطة وعلى المستوى الأفقى حين امتدت بنشاطها من أقصى مصر إلى أقصاها فمن السلوم إلى حلايب وشلاتين، ومن أسوان حتى الإسكندرية، ففى كل يوم نرى نشاطاً جديداً يحتفى بالناس وتحتفى به، وهذا هو دورنا الذى لن نقصر فيه طوال وجودنا على رأس هذه الهيئة العريقة، ولن نهتز أمام من يحاولون عرقلة المسيرة لإثنائنا عن المضى فى طريقنا الذى رسمناه بعشق للثقافة ودورها الذى ينبغى له أن يكون.

• مسرحية «20 ميدان الحرية» لداريوفو والتى قدمتها كلية العلوم بجامعة القاهرة فازت بالمركز الأول على مستوى عروض الجامعة.



● وفيما يتعلق بالسؤال الحاسم حول الاستقلال الذاتى للفن فإن إبسن متردد فى أحسن الأحوال. فهو لا تتسلط عليه الاستحالة النهائية للمعنى بل ويبدو أنه ينظر إلى اللغة كتعبير وفعل.



جمال سليمان

دلع وجمال سليمان... يرويان حكايا القبانى

تعاقدت الكاتبة دلع الرحبى على بيع مسرحيتها (حكاية الشيخ أبى خليل القبانى والوالى مدحت باشا العثمانى) فى حفل أقيم فى فندق (برج الفردوس) بدمشق الأسبوع الماضى.

تعتبر المسرحية التى تصدرها (دار ممدوح عدوان للنشر) أول عمل مسرحى مطبوع للكاتبة التى ذكرت أن مسرحيتها من فصلين وتتناول العلاقة التى كانت قائمة بين أبى المسرح العربى أبو خليل القبانى ووالى الشام أواخر القرن التاسع عشر مدحت باشا الذى كان رجل إصلاح، وبرحيله عن دمشق بدأت مشكلات القبانى مع المؤسسة الدينية التى انتهت بإحراق مسرحه ورحيله إلى القاهرة.

وقام الفنان جمال سليمان بكتابة التقديم للمسرحية التى سترى النور على المسرح وبتوقيع سليمان نفسه كمخرج.

موت المؤلف والرقص مع الطيور يتقاسمانها

جوائز مهرجان المسرح السعودى

انتهت الأسبوع الماضى فعاليات مهرجان المسرح، الذى أقيم بالعاصمة السعودية الرياض لمدة 12 يوما، الذى وافق «اليوم العالمى للمسرح». شاركت فى المهرجان عشرة فرق سعودية قدمت 10 مسرحيات على خشبة المركز خلال أسبوعين، تنافست على جوائز مهرجان المسرح السعودى الرابع، التى حشدت لها الإمكانات المادية والمعنوية وزارة الثقافة والإعلام.

وعد الدكتور عبد العزيز السبيل وكيل وزارة الثقافة والإعلام أثناء كلمة ألقاها، بأن تشارك الفرق المتنافسة فى المهرجان بمسرحياتها فى الدول العربية الأخرى، لافتاً إلى الأهمية القصوى التى يكتسبها العمل المسرحى فى الوقت الراهن.

تقاسمت الجوائز جمعية الثقافة والفنون بالرياض عن مسرحية «الرقص مع الطيور»، وجمعية الثقافة والفنون بالأحساء عن مسرحية «موت المؤلف»، إذ حصل سامى الجمعان على جائزة أفضل نص مسرحى عن مسرحية «موت المؤلف»، فيما كانت جائزة أفضل إخراج مناصفة بين أحمد الأحمرى عن مسرحية «حالة قلق»، وشادى



عبد العزيز سبيل

عاشور عن مسرحية «الرقص مع الطيور».

وذهبت جائزة أفضل ممثل أول بالمناصفة إلى راشد الورثان عن دوره فى «موت المؤلف»، وأسامة خالد عن دوره فى «الرقص مع الطيور»، فى حين حصلت على جائزة أفضل عرض مسرحى جمعية الثقافة والفنون بالأحساء عن مسرحية «موت المؤلف»، أما جائزة أفضل أزياء فحازت عليها مسرحية «الرقص مع الطيور».

وحاز على جائزة أفضل إضاءة ظافر بن مرحى عن مسرحية «اللعب على خيوط الموت»، فى حين ذهبت جائزة أفضل موسيقى إلى مسرحية «موت المؤلف»، وأعطى المهرجان جائزة أفضل ديكور لـ«الرقص مع الطيور»، وأفضل ممثل واعد لهائل بن عقيل فى مسرحية «ربما يأتى الربيع»، فى حين حاز على جائزة أفضل مخرج واعد سلطان الغامدى عن مسرحية «اللعب على خيوط الموت».

شادى أبوشادى

عبد الكريم برشيد رئيساً للجنة تحكيم «مهرجان المسرحية القصيرة»

بدعم من وزارة الثقافة المغربية تقام الدورة العاشرة لمهرجان المسرحية القصيرة فى مدينة تمارا المغربية بعنوان المسرحية القصيرة على خشبات العالم فى الفترة من 1 وإلى 6 أبريل. وتضم لجنة التحكيم المسرحى المغربى عبد الكريم برشيد رئيسا وعضوية الإعلامية بديعة الراضى والناقد المسرحى الأردنى جمال عياد والفنان عبد الحق بلمجاهد والمخرج المسرحى عمر تارى. وتتنافس المسرحيات المشاركة على جوائز المهرجان البالغة 7 جوائز مخصصة للتمثيل إناث وذكور وجماليات السينوغرافيا والتأليف والإخراج وجائزة الجمهور والجائزة الكبرى.

تشارك فى المسابقة الرسمية للمهرجان المسرحية الليبية "مناوبة ليلية" لفرقة البيت الفنى للأعمال الدرامية، والمسرحية الفرنسية "السيد" لفرقة بنت الصياد، والمسرحية الجزائرية "صرخة أوفيليا" لفرقة النوارس للمسرح والفنون الدرامية، والمسرحية الإسبانية "مونو سابيان" لفرقة تيان كامبو، والمسرحية الكاميرونية" إيسومباى" لفرقة ألوان كمير، والمسرحيات المغربية: "كونفدرالية" لطلبة ومتدربين أجانب بالمغرب، و"الممسوحون" لفرقة مسرح تمارة، و"الجرس" لفرقة مسرح الجرس من الخميسات.





فادى فوكيه فى حفل افتتاح مهرجان الرواد

حملت دورته الأولى اسم أحمد عبد الحليم وكرم توفيق الدقن

حلم السلطنة أفضل عرض وأفضل إخراج.. فى مهرجان الرواد

اختتمت الاثنين الماضى فعاليات الدورة الأولى لمهرجان "الرواد" المسرحى والتى حملت اسم المخرج القدير أحمد عبد الحليم، وقدم خلالها 12 عرضًا لفرق أهلية وجامعية وكنسية على مسرح "مجلة الرواد" بالقللى.

فاز عرض "حلم السلطنة" بالجائزة الأولى وتلاه عرض "مين المسئول" فى المركز الثانى بينما جاء عرض "الإعصار" فى المركز الثالث.

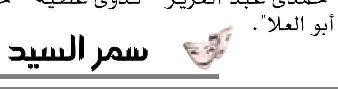
وجاءت جوائز الإخراج كالتالى: الأولى لأحمد شحاته عن عرض "حلم السلطنة" ,والثانية لشريف نبيل عن عرض "مين المسئول"، والثالث لسعاد القاضى عن عرض "الإعصار" .

جوائز التمثيل رجال ذهبت جائزتها الأولى مناصفة لرفيق القاضى. ومحمد إكرام عن عرض "الإعصار" والثانية مناصفة أيضًا لعبد الناصر ربيع "حاول مرة أخرى" وحمدى السيد "لعنة الفراعنة"، والثالثة لبيشوى طلعت عرض "مين المسئول" . أما جوائز التمثيل نساء فقد ذهبت الجائزة الأولى مناصفة بين يوستياسان "مين المسئول" ولمياء العبد "حاول مرة أخرى"، والثانية مناصفة بين مريم البحراوى "بهلول العظيم" وشدو الجارحى "حاول مرة أخرى"، والثالثة مناصفة أيضًا بين وفاء عبد السميع "حلم السلطنة" ووسام محمد "باى باى يا عرب"

كما منحت لجنة التحكيم جائزة خاصة فى التمثيل "محمود إسماعيل كبريت" وجائزة السينوغرافيا ذهبت مناصفة بين مجدى ونس "حاول مرة أخرى" ومحمود الزناتى "سر الطلسم". وجائزة الموسيقى ذهبت إلى نادر نبيل "مين المسئول".

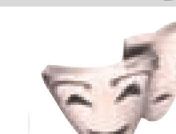
وكرم المهرجان فى دورته الأولى النجوم: عايدة عبد العزيز، سعيد صالح، أحمد راتب، عهدى صادق، سامى مغاورى، أحمد ماهر، حنان سليمان، توفيق عبد الحميد، والمخرج محسن حلمى، والراحل توفيق الدقن الذى تسلم درع تكريمه نجله الموسيقار ماضى الدقن.

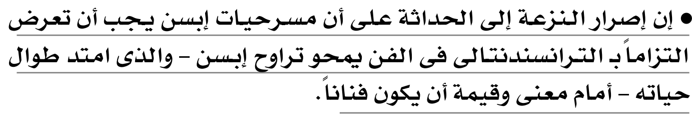
ترأس المهرجان الفنان التشكيلى فادى فوكيه، وإدارة محمود الكومى، تحت إشراف الكاتب والناقد أمين بكر، تكونت لجنة التحكيم من مهندس الديكور زوسر مرزوق، جلال عثمان، فتحى الكوفى، أمين بكير، بينما تكونت لجنة المشاهدة من "نادر فرنسيس - سامح الإمام - محمد محروس - سمير أحمد" وأدار ندوات المهرجان "ناجح نعيم - عدلى عبد السلام - حسن أبو العلا" وأشرف على نشرته اليومية "حمدى عبد العزيز - فدوى عطية - حسن أبو العلا".



سمر السيد

● فاطمة المعدول «رئيس قطاع الإنتاج الثقافى» تدرس حاليا مشروع إصدار مجلة متخصصة فى المسرح.





● إن إصرار النزعة إلى الحداثة على أن مسرحيات إبسن يجب أن تعرض التزاماً بـ الترانسندنتالى فى الفن يمحو تراوح إبسن - والذى امتد طوال حياته - أمام معنى وقيمة أن يكون فناناً.



المستقلون.. فى موسمهم الأول

إجابات جديدة وتساؤلات «مزمنة»

حثيثاً تسير التجربة نحو عامها العشرين.. أقل من ذلك قليلاً منذ بدأت لعبة «المسرح المستقل» فى مصر، بدأت حلماً بالخروج من قيود «الحكومة» و«القطاع الخاص» على حد سواء وسرعان ما ارتسمت التساؤلات لهباً يحيط بالتجربة وتحولت الأسئلة إلى اتهامات، التمويل كان أبرز هذه الاتهامات، وأصعب هذه التساؤلات حتى أنه مازال السؤال الرئيسى الذى يطرح كلما جاءت «سيرة» المسرح المستقل.

وفى الموسم الأول للمسرح المستقل أو مهرجان الـ 50 ليلة أجوبة جديدة على التساؤلات القديمة.

حكايات مطرزة بـ«قهر» الليالى

عفت يحيى: تخلى الدولة عن دورها تجاه «المستقلين» أصابهم بالأمراض النفسية





عفت يحيى

تمتلك المخرجة «عفت يحيى».. والتى تشارك فى موسم «الخمسين ليلة» على مسرح روابط بعرض «ليالى التطريز» رؤية بانورامية شاملة لحركة المسرح المستقل، التى ساهمت فيها منذ تخرجها من قسم المسرح بالجامعة الأمريكية، وتكوينها لفرقة «القافلة» وصولاً إلى جائزة أفضل مخرجة صاعدة والتى حصلت عليها من المهرجان القومى العام الماضى.

ترى عفت المسرح المستقل كياناً قائماً بذاته، لا يخضع للروتين الحكومى، ولا يعبر إلا عن أفكار صناع، ورغم ذلك فإنه يستحق «دعم الدولة» باعتباره أحد روافد ثقافتها، بما يقدمه من أعمال مبتكرة ورؤى جديدة تؤثر بشكل ما على الحياة الفنية والثقافية فى المجتمع.

ولا تخفى عفت نقمتها على وسائل الإعلام - خاصة الحكومية - والتى تتجاهل الأعمال المسرحية التى تقدمها الفرق المستقلة، وتترك أعضاءها فريسة للإحباط الناجم من التهميش، فى حين ترى أن عدم الاستمرارية، الذى يتمثل فى تلك الفجوات الزمنية بين كل عرض وآخر، هو أهم «مشاكل» هذه الفرق، وبالتأكيد هناك مشكلة الميزانية، التى تعرقل عملية الإنتاج الإبداعى، وقد تؤدى إلى إصابة الفنانين المستقلين بالأمراض النفسية.

وببساطة الواثق تؤكد عفت يحيى أن فرقتها «القافلة» لم تتلق تمويلاً أجنبياً، إذا استثنينا 5 آلاف جنيه حصلت عليها من المركز الثقافى الفرنسى، والذى لم يشترط سوى تقديم نص فرنسى.. فى حين حصلت فرق أخرى على مبالغ هائلة مقابل الخضوع لشروط «الجهات المانحة».



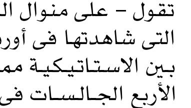


مررت بتجارب حياتية دفعتنى للتعبير عن المرأة وقضاياها





حكايات التمويل قادت عفت إلى حكاية المستقلين مع الهناجر الذى تصفه بأنه كان «مؤسسة حاضنة» وأتاحت رعايته لفرقتها ولآخرين تقديم أعمال جيدة، إلى أن تغيرت المعادلة فى عام 1997 عندما تغيرت سياسة الهناجر، وبدأ يقدم أعمالاً «للنجوم».. وتستبشر عفت بموسم الـ 50 ليلة الذى يدعمه الهناجر، والذى تأمل أن يكون بداية لعودة «شهر العسل» بينه وبين المستقلين.



ومع عفت ننتقل إلى عرض «حكايات التطريز» الذى قدمته فى شكل «حكى سردى» وهو الشكل الذى صاغته - كما تقول - على منوال العديد من العروض التى شاهدتها فى أوربا، وصنعته جامعاً بين الاستاتيكية ممثلة فى السيدات الأربع الجالسات فى مقدمة المسرح، والديناميكية فى الصورة من خلال أكثر من 150 لقطة «سلايدز» يتوالى عرضها فى خلفية المسرح بتكنيك سينمائى يقترب من أسلوب اللقطات المكبرة "close up" ..



عفت التى اختارت «النسوية» إطاراً لفرقتها وتجربتها المسرحية اعترفت بأنها مرت بتجارب حياتية قادت خطواتها إلى هذا الاتجاه ورأت بعينها نماذج من «التفاوت» فى المعاملة بين الرجل والمرأة فى مجتمعنا.

ورغم هذا ترفض إقامة مهرجان لـ«المرأة المخرجة».. وتراه نوعاً من التعسف مطالبة بأن يكون مفتوحاً للجنسين على أن يناقش قضايا المرأة.

محمد جمال

يؤكد أن «فرق التمويل» لم تشارك فى الموسم

محمد عبد الخالق: المسرح المستقل.. هو الأقدر على التفاعل مع الواقع





محمد عبدالخالق

ربما لأنه أحد «الشركاء الأساسيين» فى مشروع «روابط» الذى تحول بالإرادة وحدها من «مخزن قديم» إلى مسرح ومركز إضافى - ربما أساسى - لفن المسرح المستقل.

وربما لأنه يقدم فى عرضه «ريتشارد × ريتشارد» تجربة تعد محورية فى مسيرته كمخرج مسرحى.. وربما لأسباب أخرى عديدة بدا المخرج محمد عبد الخالق الأكثر تفاؤلاً بما أصر على تسميته «أول موسم حقيقى للمسرح المستقل».

يعود عبد الخالق إلى بداية التجربة فى عام 1990 عندما كانت هناك 20 فرقة مستقلة تحلم وتعانى، وقفز العدد إلى 64 فرقة عام 1994.. لينحدر المؤشر وصولاً إلى 8 فرق فقط هذا العام، الأمر الذى لم يحل طوال الوقت دون بذل محاولات جادة ومستمرة لصياغة «موسم مسرحى» تتجمع خلاله الفرق المستقلة ويكون متكئاً للاستمرار والتواجد.

أهم ما أضافه وجود مسرح روابط فى المشهد المسرحى - بحسب عبد الخالق - هو موقع بعيد عن بيروقراطية الدولة وقريب من الفنانين.. فى وسط البلد مبشراً بآلية تجمع الفرق المستقلة وأعضائها فيما يشبه «مخزن الأحلام».. الدائم والمستمر، أما الموسم الذى يتواصل تقديمه على روابط بدعم من الهناجر فيراه عبد الخالق فرصة للمنافسة والاحتكاك الأمر الذى سينعكس إيجاباً على مستوى أعمال هذه الفرق..

ويفسر عبد الخالق اعتماد أعمال الفرق المستقلة على النصوص المعدة لا المكتوبة سلفاً بأنه مسرح حى يتفاعل مع الواقع تأثيراً وتأثراً ويتوقف عبد الخالق طويلاً عند الدور الذى لعبته - ومازالت - د. هدى وصفى فى دعم وتشجيع هذا اللون من العمل المسرحى.. فى حين يصف سيد فؤاد وعزة الحسينى بأنهما «المنظمان الحقيقيان» للموسم.

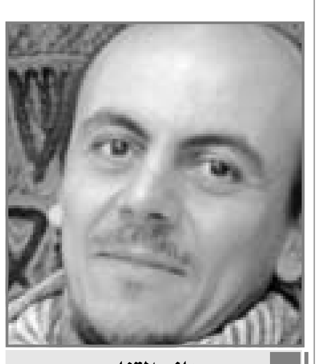
وبالطبع لابد من وقفة عند مشكلة التمويل.. التى كثيراً ما تستتبع اتهامات يرفضها محمد عبد الخالق قائلاً: منذ نشأة الفرق المستقلة لم تحصل أى منها على تمويل أجنبى جاد باستثناء فرقتين.. لا يعدان من مؤسسى حركة الفرق المستقلة، ولم يشاركا فى هذا الموسم، وبالتالى لا يحسبان على الحركة، ويطالب عبد الخالق بدور حقيقى وفاعل للدولة على غرار ما يحدث فى أوربا التى تعتبر هذه الفرق جزءاً من المشهد الثقافى.



أحمد صالح

يصف الهناجر بـ«الجسر» والأكاديمية غير الرسمية

هانى المتناوى: المسرح حالة وليس أدوات.. والمستقلون وحدهم لديهم «غريزة التطور»



هانى المتناوى

يرى المخرج المسرحى الشاب هانى المتناوى أن ما يميز أعضاء الفرق المسرحية المستقلة بشكل أساسى ويتوافر لديهم دون غيرهم هو «غريزة التطور» التى ترفع يوماً بعد يوم سقف طموحاتهم وأحلامهم وجودة منتجهم الإبداعى.

ويلخص هانى المسألة بقوله: يسعى المسرح المستقل لتجاوز الإطارين اللذين يحكمان الإنتاج المسرحى فى مصر، وهما الدولة والمسرح التجارى، ويبنى تجربته من خلال «المحمل» حيث عمليات الحذف والإضافة متواصلة بلا انقطاع ، الأمر الذى لا يناسب الأطر التقليدية للإنتاج المسرحى فى مصر.

الأمر لا يعنى - كما يؤكد هانى - أن المسرح المستقل ينافس مسرح الدولة لأنه يقدم لوناً آخر، وعروضاً يصفها بأنها الأكثر رشاقة، وقدرة على الحركة، ويشيد بالهناجر الذى صنعت مديرته د. هدى وصفى جسراً بين «الدولة» وبين الفرق المستقلة وأكاديمية «غير رسمية» تخرج فيها جيل يحمل حالياً مسئولية المسرح المصرى.

ويتوقف هانى عند دعم الهناجر لموسم الـ 50 ليلة والذى أنتج عروضاً يصفها بالرائعة.. مؤكداً أن الفرق المستقلة تتسع أحلامها باتساع تمويلها، مؤكداً أن هناك مراكز تمويل أجنبى لها أهداف محترمة، وننتقل مع هانى إلى عرضه المسرحى «أوسكار والسيدة الوردية» الذى يرفض بشدة تصنيفه كـ «قراءة مسرحية»، واصفاً النص بأنه من تلك النصوص المدهشة نادرة الوجود... ورسالة حب إلى «الله» الذى يحبه الجميع لكنهم لا يعرفونه.

وعن خلوه من مفردات العرض المسرحى يقول هانى: هو عرض مسرحى وليس قراءة، وإذا كان البعض صنفه هكذا فعليه أن يجيب هو على السؤال فهل لو تحرك الممثلان، أو حفظا الدور بدلاً من أن يقرآه يصبح العمل عرضاً مسرحياً؟!. ويستبق هانى التساؤلات مجيباً: المسرح من وجهة نظرى هو «الحالة المسرحية»، أما الحركة والديكور والإضاءة فهى أدوات لخلق هذه الحالة، ولو نجح المخرج فى تحقيق الحالة دون هذه الأدوات فقد قدم مسرحاً متكامل الشروط.. وهو ما حققناه فى «أوسكار والسيدة الوردية».



محمد عبد القادر

● دلال عبد العزيز ومحمد رياض وقعا الأسبوع الماضى على عقد مسرحية «السلطان الحائر» لفرقة المسرح الحديث.

● لقد أصاب الخوف مؤرخى حياة إبسن من تقديم إبسن لنفسه على أنه رجل لم يقرأ كتاباً أبداً، عبقرى لم تمسه ثقافة زمنه الفنية والعقلية، كاتب لم يؤثر فيه شىء أو شخص.



"سابع أرض"... شخبطة طفولية على جدران واقع قائم


عرض سابع أرض

لأن "تشاؤم العقل هو تفاؤل الإرادة" .. تبدو سوداوية اللوحة التى يرسمها العرض المسرحى "سابع أرض" لواقعنا، شديدة الإشراق، لم تفقد بعد إيمانها بالقدرة على الرفض، رفض القهر والهيمنة، رفض الإملاء والتنازلات.. وصناعة الغد كما ينبغى لا كما يريد الآخرون.

اعتراف المخرج سامح مجاهد لـ "مسرحنا" بأن فريق العمل رغم تقدم أفراده - قليلاً - فى العمر مازال يحمل براءة الطفولة وقدرتها على الاندهاش والعناد.. هذا الاعتراف هو المفتاح لفهم العرض الذى بدأ تقديمه على مسرح الغد قبل أيام.. والمفتاح لفهم احتفائنا به فى احتفاء يليق بعمل بذل صناعه جهداً حقيقياً.. ولا يغفل ما قد يكون لنا أو لغيرنا عليه من تحفظات أو اختلاف فى تفاصيل الرؤية.. وفى السطور التالية يتحدث صناع العمل وجمهوره.. وفى انتظار الجدل الذى سيثيره العمل بكل تأكيد!

جمهور الليلة الأولى .. نص جميل وحوار موجع والديكور بحاجة لإعادة نظر

لأن جمهور الليلة الأولى" ليس كجمهور باقى الليالى.. لأنه يشارك الأبطال فرحة ولادة العمل، لأنه شاهد على صرخة المخاض.

يسجل جمهور أول ليلة عرض لمسرحية "سابع أرض". فى السطور التالية آراء متباينة حول تلك الليلة التى لن تتكرر

محمد الشربينى "ممثل": أعجبنى النص جدًا وأوجعتنى بعض الجمل الحوارية التى وردت على لسان بطله شهاب الذى أدى دوره الفنان صبرى فواز ببراعة شديدة كذلك أعجبنى أداء الفنانة ذات الإحساس المرهف وفاء الحكيم وهذا لا يقلل من إعجابى بباقى عناصر العرض من ديكور وإخراج.

أمينة عامر "طالبة بمعهد فنون مسرحية - قسم ديكور": الديكور كان رائعًا، أما التمثيل فلم أفاجأ بروعة، أداء صبرى ووفاء وجلال لكنى شاهدت الوافد الجديد وائل أبو السعود وأعجبنى أداؤه جدًا.

المخرجة عبير على تشارك أمينة إعجابها بالديكور الذى يطرح فكرة تعدد الأماكن إضافة تشجع المتفرج العادى على تقبل التجريب.


أمينة عامر

والمستويات وتتساءل لماذا لم تستخدم كل إمكاناته.

تضيف عبير: هذا النوع من النصوص يحتاج لتكنيك مختلف تمامًا، ولقد خطفنى النص فى البداية والفينالة لكن ظهرت مشكلة مع الثلث الثانى الخاص بظهور شخصية الغريب.

محمد أحمد حسن - "طالب": عرض متميز لأنه يعرض مشكلة المواطن ويمس الواقع، ويضع المتفرج داخل الصورة.

رامى البكرى "كاتب مسرحى": العمل بشكل عام جيد لكن الديكور يحتاج لإعادة نظر لتركه مساحات بيضاء عليها رسوم، كذا موتيفة رجل الشرطة صغيرة الحجم والحذاء بحاجة إلى التلوين والهبوط بها بمستوى يمكّن المتلقى من رؤيتها، والحبال كثيرة والحفرة لم تستخدم بالشكل الذى يجعل وجودها ضروريًا.

أيضًا الإضاءة تحتاج إلى ضبط. وأخيرًا فالنص يحتاج - أيضا - لإعادة نظر من أجل أن يكون أكثر ترابطًا.

تامر موسى دياب: عرض جديد لم يقدم مجموعة إفيهات لكنه عرض هادف. المخرج استغل المسرح بصورة جيدة والألحان كانت ممتازة والممثلون كذلك خاصة وفاء الحكيم التى أعجبتنى وهى تؤدى مشهد الجنون.

وفاء الحكيم فى مشهد الجنون وصوت أحمد الحجار.. ضمير مصر

عصام شبكى «ممثل» : هذا العرض بالنسبة لى جيد جدًا مع تمنياتى بالتوفيق!

فاتن محمد غلاب: العرض عبارة عن صورة مصغرة للواقع الحالى، ولا يسعنى سوى توجيه التحية للكاتب والمخرج والممثلين.

غادة محمد خيرى: عمل جيد ومتكامل يناقش قضايا كثيرة يزخر بها مجتمعنا.

مجدى مجاهد حسنين: العرض جسد مشاكل المجتمع برؤية جديدة والمؤلف تناول المشاكل برؤية مختلفة عن تلك الرؤى المستهلكة، والمخرج كان أسلوبه متطورًا جدًا فجسد النص بأسلوب سلس. رغم صعوبة المشاهد وعدم إمكانية ربطها بسهولة.

عبد الوهاب قرينقو "من ليبيا": عمل تجريبى رائع وإضافة تشجع على قبول المسرح الجاد من قبل المتلقى العام لا النخبوى فقط، لكن زمن العرض يمكن اختصاره.

رابعة العزبى "من ليبيا": هذا العرض من أروع ما شاهدته ومرآة لما عايشته فى زيارتى الأولى لمصر الحبيبة".

هانى فهمى: عرض متميز لمخرج يقود مجموعة رائعة من الممثلين. وما آخذه عليه هو اعتماد موسيقاه على نغمات الكمبيوتر، بينما كان سيبقى متميزًا لو استخدمت الآلات الحقيقية.

عمرو شعيب السيد: أعجبنى جدًا استخدام المخرج للغة الظلال، كما أن صوت أحمد الحجار والذى أراه يمثل الضمير المصرى كان إضافة جميلة للعرض. بينما لم يعجبنى استخدام مهندس الديكور للقاعة، وكذلك وضعه للغريب فى مكان مرتفع.

سيد الجندى: العرض كشف ما يحدث على الساحة فى هذا البلد الطيب، ولقد أعجبتنى موسيقى العرض وأغانيه وأشعاره.

ضياء محمود: لم يجعلنى العرض ألتفت من كثرة أحداثه، وكل المواضيع التى لمسها لم تكن بعيدة عنى.

شادى يسرى: مسرحية جيدة تناقش عددًا من القضايا المعاصرة.

عزة عبد المنعم: عرض أكثر من رائع.

أحمد محمد شداد: عرض ممتع جعلنا نتكلم تحت سابع أرض بما لا نستطيع أن نقوله فوق الأرض!

وفاء وصبرى وجلال.. دياب والخطيب وأبو السعود
من الرفض إلى التفريط إلى الاستسلام.. رحلة البحث عن قارب نجاة

محترفون بروح الهواة.. الذى جمعهم عشقه منذ كانوا طلبة يدرسونه، ولأكثر من سبب ربما أهمها اشتراكهم فى فترة الحلم، أصبح هذا العمل بمثابة عودة إلى لعبة الفن بعيداً عن التوازنات، والمعادلات.

(فريق عمل "سابع أرض".. يتحدث عن التجربة وعن دورها فى العرض ، تقول الفنانة وفاء الحكيم التى تلعب دور سلمى الفتاة التى تقبل بالتفريط جزئيا فينتهى بها المطاف للاستسلام الكامل. تقول نحن جميعا نحاول الوقوف على أقدامنا لكن الضغوط دائمًا أكبر منا، ومكمن الخطورة هو أو تفرط أو تستسلم دون أن تدرى وتتذرع بحجج مختلفة، من نظام جديد واقتصاد يسعى لتكون تحت إمرته وتسلم له مصانعك وتضيع معاييرك.

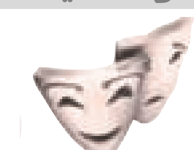
صبرى فواز يقول: أؤدى دور شهاب الشخص المتعلم الذى لم يكتف بالشهادة الجامعية فحصل على دراسات عليا وتعلم الكمبيوتر ورغم ذلك لا يجد عملاً ولا يخفى صبرى سعادته بالعمل والمجموعة ويقول: نحن فعلاً مجموعة متناغمة، وتقريباً كنا دفعة واحدة فى المعهد أى أننا جيل واحد سواء ممثلين أو مؤلف أو مخرج لذا نطرح فى العمل ما نعانى ويعانى جيلنا كله منه، وعرضنا يتحدث عدة أشخاص لكل منهم حالة معينة وحلم لا يستطيع تحقيقه

جلال عثمان يقول: أجسد شخصية الغريب وهى لا ترمز لشخص أو جهة بعينها، بقدر ما تعبر عن كل ماليس منا. وهو رغم ردائه الأنيق يحمل داخله شرًا يتناقض مع مظهره، وهو موصول بكل بيع للتاريخ أو الثقافة أو العرض، والشخصية تمثل تداعيًا لحالة الانهيار التى وقعت فى مجتمعنا المصرى من جراء بعض الأيادى الواضحة والظاهرة التى عبثت داخله.

الفنان محمد دياب يقول: أجسد شخصية الفتى الذى هو نقيض لشخصية شهاب، أو شهاب عندما لم يقل لا، أصبح كل همه البحث عن قطعة فراخ ملقاة فى القمامة، وحتى الفتاة التى ارتبط بها أقصى أمانيها الحصول على تليفزيون فهى لا تريد سوى الطموحات الحسية، وهى شخصية سلمى أيضًا حين لم تقل لا.

ويضيف دياب: للأسف ابتعدنا عن القيم المعنوية وتركنا أمورنا للصدفة فلم تتدخل إرادتنا لتصحيح أحوالنا وتركنا الآخر يوجهنا كيفما شاء. والعرض أظهر هذه الحالة وتجلى ذلك فى شخصياته التى كانت أبطالاً لبعض الوقت بخلاف شهاب وسلمى فقد كانا بطلين طوال العرض.


محمد عبدالقادر



• ما هى صورة إبسن عن النرويج؟ لكى نحكم طبقاً لهذا التعبير فهو يتخيل بلد الأفراد غير المتدينين تماماً فيه يقضون وقتهم يفكرون فى عزلة غير قادرين على الاتصال بالآخرين حتى إنهم يبدأون المعاناة من ميل قدرى إلى التفلسف.



جريدة كل المسرحيين

من خشب النجارة إلى خشبة المسرح

رضا عثمان : لا للاحتراف إذا كان الثمن ترك دمياط

مثله مثل معظم أبناء دمياط. بدأ رضا عثمان حياته مع الخشب، يعمل يومه بالنجارة حتى ينتهى من عمله فيذهب إلى الساحة الشعبية ليمارس هوايته الوحيدة - التمثيل - من خلال عروض فرقة الساحة المسرحية.

الخطوة التالية فى حياته كانت انتقاله إلى فرقة دمياط القومية. ولكن هذه الخطوة لم تتلها خطوة أخرى. لا لشئ إلا لأنه لا يريد أن يترك دمياط التى أصبح أحد أبطال فرقتها القومية مشاركا فى جميع عروضها المسرحية.

رضا عثمان - الدمياطى حتى النخاع - له عروض مهمة أشهرها «الرجل اللى أكل الوزة، الفضفضة، نقول إيه -» وكلها لحلمى سراج، ثم «أبو نضارة، والأوباش، وكومبارس على البلانص» وهى لفوزى سراج.. كذلك عرض «أوكازيون» لرشدى إبراهيم الذى أبكى فيه الجمهور الذى شاهد العرض. يحصل على العديد من الجوائز كممثل أول.

بهرنى تمثيل الحسينى عقيل فتمنيت أن أكون مثله.. هكذا دخلت عالم المسرح

عن دخوله عالم المسرح يقول رضا عثمان إن ذلك كان لعشقه لممثل قدير أسمه الحسينى عقيل من عزبة البرج - يقول رضا عثمان أشاهده يمثل فى عروض الساحة الشعبية كان رائعًا على خشبة المسرح، فتمنيت أن أكون مثله وأحببت المسرح ولم يجهدنى تواجدى فيه مع عملى كنجار، فالمسرح فن والنجارة فن والجمع بينهما ليس مستحيلاً.

العديد من الفرص واتته ليتحرر من شرنقة الإقليمية ومع ذلك لم يتركها.

ففى عام 80 شارك فى مسرحية "سى اليزل" للمخرج حافظ أحمد حافظ وعلى خشبة المسرح فى السامر شارك العرض على هامش المهرجان فى ليلة الختام، وجلس "حمدى غيث" يشاهد بالعرض لآخر لحظة ثم صعد لرضا عثمان على خشبة المسرح يحييه ويقول له: "لازم تفضل هنا لا تعد لدمياط" ووعده أن يصبح عضوًا فى السامر ويساعده فى استخراج كارنيه النقابة بينما رفض رضا عثمان وعاد مما جعل أحد أصدقائه الممثلين يثور عليه قائلاً: حد يرفض فرصه للاحتراف.

وعن عدم قدرته على ترك دمياط يقول رضا: الفنان الدمياطى صعب عليه جداً الابتعاد عن بلده رغم أننى تحركت خارج دمياط فى عروض عديدة مع حافظ أحمد حافظ كـ: "حدوتة مصرية - إدارة عموم الزير - والناس والبحر" وهو من أفضل المخرجين الذين تعاملت معهم وكنت أود أن أعمل مع ناصر عبد المنعم ولكنه عندما أرسل إلى لأشترك معه فى خشب الورد كنت مشغولاً بعرض مونودراما "هموم دمياط" ولم أستطع للأسف الذهاب إليه.

وعن أقرب العروض لقلبه يقول رضا: العرض الذى حقق لى جماهيرية غير عادية وحصل عنه على جوائز عديدة كممثل أول فى نوادى المسرح ومهرجان زفتى وشارك به فى المهرجان التجريبى وحصل أيضاً على جائزة الممثل الأول فى المهرجان هو "هموم دمياطية" مونودراما تأليف وإخراج فوزى سراج والذى قدمه فى نوادى المسرح وظل يقدمه على خشبة المسرح أكثر من ثلاث سنوات رغم صعوبته.

فالعرض كان يناقش كل مشاكل النجارين والخشب والضرائب التى تفرض على الخشب.

قالت عنه فوزية مهران: هذا الممثل أضحكنى وأبكانى فى مسرحية "البرواز" إخراج عباس أحمد فهو يتحرك على خشبة المسرح كالكارتون، وظل رضا عثمان يعمل فى عرض هموم دمياطية حتى جاء محمد حسن الزيات المتحدث الرسمى لمصر فى الأمم المتحدة وشاهد العرض فى قصر ثقافة دمياط بعدما قرأ عنه كثيرًا فى الجرائد، وفى اليوم الثانى لمشاهدته للعرض حضر ومعه مسئولاً الضرائب لرؤية العرض ووضع قوانين لحل مشكلة النجارين والتخفيف عنهم وبالفعل وضعت قوانين ضريبية جديدة تحمى النجارين.

رضا عثمان ما يزال يتنفس المسرح

«هموم دمياطية» حمل مشاكل النجارين إلى المسئولين



رضا عثمان أحد عناصر جيل إبداعى كامل فى دمياط ذهب منه الكثيرون وظل هو يتنفس المسرح ويقول عنهم:

من أبناء جيلى زغلول البابلى من "الخياطة" كان يعمل "أويمجى" لكنه كان يضحك طوب الأرض، عملنا معاً "الزوبعة" من أفضل ما كتب محمود دياب وعرضناها ٤ شهور ولم نحصل على أية نقود مقابل أعمالنا، كنا نتفانى بدون عائد ورغم ذلك كنا نصنع فنًا. ومن زملائى الراحلين أيضًا: أحمد شبكة والحسينى مراد رحمهم الله. وعن مشكلات المسرح الدمياطى يقول عثمان:

لا يوجد مسرح فى دمياط منذ "١٠ سنوات" منذ بدأ العمل فى ترميم قصر ثقافة دمياط رغم كل جهودنا المسرحية فى هذه السنوات، فى العام الماضى عرضنا "قوم يا مصرى" على مسرح دمياط الجديدة ولم يشاهدنا جمهور، المسرح راق وجميل ولكنه بعيد عن الناس.

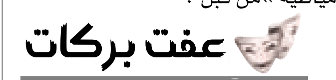
وكالعادة قصر الثقافة لا يعلن عن عروضه فلا دعاية ولا إعلان ولا أحد يشعر بنا.

كما أن المسرح الدمياطى ينتج شريحة واحدة فى السنة ثم تنتهى الليلة فالفرقة تجتمع فقط للعمل فى الشريحة السنوية وبعد ذلك لا توجد اجتماعات للفرقة طوال العام وبالتالى ينصرف الكثيرون عن الفرقة. كما أن بعض المخرجين الوافدين علينا من محافظات أخرى يأتون إلينا بأعضاء لا نعرفهم وبالطبع يمارسون علينا النجومية ولا يستطيعون الذوبان فى الفرقة بحكم وجودهم بيننا فترة قصيرة للعرض وبعد ذلك لا نراهم. على الرغم من أننا كنا لا نغلق المسرح طوال السنة وكان العرض يستمر شهورا عديدة ولا نحصل على مقابل مادى وكنا نسعد ونتفانى فى العمل. الآن العرض يتم حسب الخطة لأيام وأهمها يوم اللجنة ثم تنتهى الليلة وننتهى نحن وينتهى إحساسنا بقيمة العمل فنحن لا نستمتع فيكف يستمتع الجمهور معنا وبنا.

وعن حلمه الفنى يقول عثمان:

أتمنى أشوف مسرح دمياط خلية عمل زى زمان، كما أتمنى أن يعلنوا فى دمياط عن وجود قصر الثقافة بعد افتتاحه لأن الجمهور لا يعرف أنه بدأ يعمل من جديد بعد إغلاقه عشر سنوات. ولىّ حلم شخصى، أتمنى الآن فى الستين أن أقف على خشبة المسرح لأؤدى أدوارى القديمة التى جعلتنى رضا عثمان وحققت لى كل هذه الجماهيرية.

فأسرتى وحب الجمهور الدمياطى وراء ابتعادى عن فكرة الاحتراف وهجرة دمياط، لذا أتمنى أن أظل على خشبة المسرح إلى النهاية.. وأن أصنع عرضًا الآن يغير مسار حياتى الفنية كما غير فوزى سراج مسار حياتى بعرض «هموم دمياطية» من قبل .



الأردنية قمر الصفدى:

فى المسرح لا يوجد هواة ومحترفون!





قمر الصفدى واحدة من رائدات المسرح الأردنى، حيث كانت ضمن المجموعة التى بدأ بها نشاط المسرح هناك. ترى قمر أن اشتغال المرأة بالتمثيل لا يتناقض مع تدينها وتقول: المرأة الممثلة كالمرأة العاملة.

أعتزلت التمثيل لفترة تفرغت فيها لتربية أبنائها قبل أن تعود مجدداً لتصطدم بضيق أفق البعض ممن يعتبرون تخطى الفنانة لسن معينة واقعاً لاعتزالها .

وفى القاهرة التقيناها بعد تكريمها فى المهرجان السابع للمسرح العربى وسألناها عن رأيها فى تجمع الهواة والمحترفين فى مهرجان واحد؟

أتفق مع ما قاله عبد الكريم برشيد من أنه لا يوجد هواة ومحترفون، الهواية تعنى العشق للمسرح، وما يفرق بين الاثنين أن أحدهما مبتدئ فى عطائه والثانى أكثر نضجًا وخبرة وتركيزًا . هذا هو الفارق، ولكنهما حين يلتقيان يتبادلان الخبرات ويثيران التجربة. وليس المحترفون بالمدللين عن الهواة لكن يشتركان معًا فى عشق المسرح.

المهرجانات العربية تجاوزت الـ ١٧ مهرجانًا سنويًا رغم ذلك لا نرى مشاركة لعرض من عروضنا فى مهرجان غربى؟

الوطن العربى واحد، همومنا واحدة ومواضيعنا المطروحة مشتركة ومجتمعاتنا متقاربة ومتشابهة تاريخيًا ودينيًا وقيميًا، وحين يشهد الوطن العربى ١٧ مهرجانًا فإننا نتبادل الخبرات. وعن مشاركة عروضنا فى الغرب دعنى أقول لك إن الفرق الأجنبية قليلاً ما تأتينا هى أيضًا ونحن نتمنى لعروضنا أن تخرج إليهم حتى يصبح مسرحنا شاملاً وحتى يتعرفوا علينا أكثر ويروا ما نقدمه.

حاليًا المغرب العربى هو من يضطلع بهذه المهمة ممن يذهبون بعروضهم فى إطار نوع من التعاون إلى دول مثل فرنسا وألمانيا ونحن نتمنى أن يكون على مستوى الدول العربية كلها ولن يتأتى ذلك سوى بإحساس فرقنا بالتمكن

كلمة صريحة

من العروض التى شاهدتها فى مهرجاناتنا العربية، هل منها ما يصلح ليمثلنا خارجيا ؟

حتى الآن لم أر وأعتقد أن قرب المغرب العربى من أوربا وضع أيديهم على نوع الطرح المسرحى الذى يفهمه الأوربى لذا فهم الأقدر على تمثيلنا، بينما فى المشرق العربى لا توجد العروض التى يمكن لها تمثيلنا ولا فى مصر ولا الأردن، أقولها بصراحة، كانت هناك فرق فى العراق، قبل نكبته، قادرة على تمثيلنا فى الغرب وكنت أرى عروضها وألمح مدى قوتها .

ما الذى تتمنيه لمسرحنا العربى ولمهرجاناتنا العربية؟

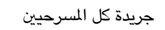
بالنسبة لمسرحنا العربى أتمنى أن يزيد وعينا وثقافتنا بالفكر المسرحى والمدارس المسرحية، وأن يتعمق ما يحصل عليه شبابنا سواء بالدراسة أم الإطلاع أم السفر، لأن المسرح وسيلة الترفيه الأرقى فى العالم وغذاء فكرى كبير.

أما بالنسبة لمهرجاناتنا العربية أتمنى أن نتغلب على صعوبة فهم اللهجات العربية المختلفة لأنها تفقدنا متعة المشاهدة، ومتابعة الفكر الذى تحظى به العروض خصوصًا أن أهم ما يميز المسرح الجاد اعتماده على الفكر الناضج والرؤية العميقة والفلسفة، فإذا ما ضاع منا مضمون العرض فماذا يبقى؟. ولست أرى لذلك إلا أحد حلين؛ إما أن يكتب صناع العرض لمحة عن مضمونه واستراتيجيته توزع على الحضور، أو يكتبوا لنا الحوار باللغة العربية الفصحى ونتابع نحن حوار العرض بالعامية.

كما أتمنى أن يهتم إعلامنا بمهرجاناتنا المسرحية ويتابع نقادنا الحقيقيون العروض فيكتبوا عنها حتى تصل الرسالة المقدمة إلى الناس فتعرفها، وأن يبذل المشاركون فى المهرجانات العربية جهدًا أكثر للتواصل، فالتواصل بين المسرحيين العرب فى المهرجانات ضعيف ورغم تجمعهم فهم لا يتناقشون، وأوجه النداء لمنظمى المهرجانات أن تعقد لقاءات مسائية للمشاركين يفرض عليهم حضورها وإلا فما فائدة المشاركة فى المهرجانات.

محمد عبد القادر

• المخرج عمرو قابيل يستعد لتقديم عرض مسرحى جديد عن أعمال د. يوسف إدريس لفرقة مسرح الغد.



مسرحنا
جريدة كل المسرحيين
العدد 39 | 7 من أبريل 2008

• إن رفض آرتو للغة الحساب الإيماءة موجه بدقة ضد إبسن وأمثاله. لكى ننقد المسرح فإنى أذهب إلى حد أن ألغى إبسن. هكذا كتب آرتو فى وقت مبكر.



الميزانيات وصلت والبروفات شارفت على الإنتهاء

320 عرضاً مسرحياً تضىء كل محافظات مصر

عقب محرقة بنى سويف الشهيرة أعلن الكثيرون موت المسرح الإقليمى، فلم يكن أحد يتصور أن تقوم لهذا المسرح قائمة بعد هذا الحادث المفجع.

وعندما تولى د. أحمد نوار رئاسة الهيئة العامة لقصور الثقافة، وبدأ إصلاحاته غير المسبوقة، وضع نصب عينيه النشاط المسرحى فى الأقاليم، ليس فقط لكى يعود إلى سابق عهده قبل الحادث، وإنما لكى يضخ فى شرايينه دماء التطوير دفعًا به إلى مزيد من التقدم والازدهار، فكانت الورش التدريبية وإعادة هيكلة الفرق والمؤتمرات العلمية، والمهرجانات النوعية وغيرها من الأنشطة التى تصب فى النهاية لصالح المسرح الإقليمى، وبالتوازى مع كل ذلك استمر النشاط والإنتاج المسرحى سواء فى فرق النوادى أم القوميات أم القصور والبيوت.

والآن تستعد فرق المسرح الإقليمى لتقديم عروضها التى تصل إلى حوالى ٣٢٠ عرضًا تضىء أقاليم مصر كلها بعد أن شارفت بروفاتها على الانتهاء ووصلت ميزانيات إنتاجها.

يقول د. محمود نسيم "مدير عام إدارة المسرح" إن الإدارة انتهت من اعتماد أكثر من ٩٠ مقايسة إنتاجية لعروض فرق الأقاليم "قوميات / بيوت"، مؤكداً على أن الفرق المسرحية هى أهم نشاط تقدمه الهيئة باعتباره الأكثر اتصالاً بالجماهير بعيداً عن الأنشطة النخبوية.

نسيم أكد أن الإدارة العامة للمسرح لم تتجاوز المخصص المالى لها حتى الآن، وألقى نسيم بالكرة فى ملعب المخرجين.. قائلاً "على المخرج أن يحدد موعد عرضه والتوقيت الذى يرغب فى تنفيذ عملية إنتاج العرض للعمل على استخراج شيك الإنتاج وفى حالة التأخر عن الموعد الذى تم تحديده سأكون المسئول عن ذلك وخاصة أن الميزانية موجودة بالفعل الآن فى الإقاليم الثقافية وجارى العمل على إنجاز العروض للبدء فى الموسم المسرحى الجديد لسرعة الانتهاء من تقييم هذه الأعمال لتحديد الموعد النهائى لمهرجان فرق الأقاليم الذى لم ينعقد منذ ست سنوات.



لجان التقييم

ومن المتوقعن يصل عدد العروض المنتجة هذا العام لأكثر من ١٢٠ عرضًا مسرحيًا ما بين "قوميات وقصور وبيوت" هذا بخلاف عروض نوادى المسرح التى تصل إلى ٢٠٠ عرض مسرحى وهناك ٤ لجان تقوم حاليًا بتقييم المشاريع المقدمة لاختيار الصالح منها للبدء فى عملية الإنتاج.

وحول إمكانية تثبيت مواعيد عقد المهرجانات ووضع أجندة سنوية لها قال د. نسيم: من المتوقع أن تنتهى المهرجانات الإقليمية لنوادى المسرح خلال مايو القادم بعد انتهاء عمل اللجان، وأعد ببدء فعاليات المهرجان الختامى فور انتهاء آخر مهرجان أقليمى، ومن المتوقع أن يتم تنفيذ ذلك قبل يوليو القادم، لسرعة بدء خطة مسرح الأقاليم الجديدة ٢٠٠٨/ ٢٠٠٩.

وبخصوص النوادى أكد نسيم أن نادى مسرح الإسكندرية تقدم منفردًا بأكثر من ٥٠ عرضًا مسرحيًا وفى انتظار قرار اللجان لاختيار الصالح للإنتاج.

واستكمل شاذلى فرح "مدير إدارة نوادى المسرح قائلا: إن خطة هذا العام تتسم بالتنوع والتجدد فى أفكار العروض واختيار النصوص وهناك مسرحيات جاهزة الآن للعرض فى عدد من المواقع الثقافية التى انتهت فيها مرحلة التقييم من خلال لجان المشاهدة.

هذا بخلاف تنفيذ برامج التدريب والورش بعدد من نوادى المسرح لرفع كفاءة الهواة المتعاملين مع الفرق.

وأوضح شاذلى فرح أن تأخير إقامة المهرجان الختامى لنوادى المسرح الذى انتهت فعالياته منذ أيام على مسرح النيل العائم بالجيزة، لم يؤثر على حركة إنتاج عروض الموسم الجديد ٢٠٠٧/ ٢٠٠٨ وجارى إنهاء إجراءات إنتاج هذه الأعمال خلال هذا الشهر لبدء إقامة المهرجانات الإقليمية.



حديقة الغرباء أحد عروض نوادى المسرح

العروض هذا العام تتسم بالتجدد والتنوع والاختيار الجيد للنصوص

قواعد العمل

وفى السياق نفسه قال د. محمود نسيم: إن ٢٥٪ من المعوقات التى تواجه عملية إنتاج العروض المسرحية سببها الأقاليم نفسها بسبب الإجراءات المعقدة التى تؤدى إلى تعطل استخراج شيك الإنتاج للفرق وبالتالى لابد من وضع قواعد محددة تعمل على تيسير هذه الإجراءات لسرعة إنتاج عروض فروق الأقاليم.

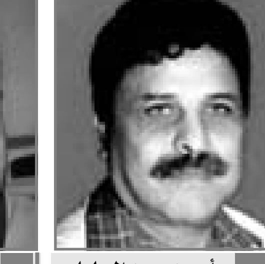
وحول سبب تأخر تقديم عروض الفرق حتى الآن أكد نسيم أن عملية هيكلة وتطوير الفرق كانت بالنسبة للإدارة أهم من الإنتاج كما أننا مازلنا فى حاجة إلى تطوير البنية الأساسية للمسرح الإقليمى مع تطوير اللجان التى تقوم بتقييم الفرق ومشاهدة العروض وبالتبعية كان مهما أن تتم عملية إعادة هيكلة الفرق للوقوف على المستوى الفنى لها وتقنينها ودراسة مشكلاتها للعمل على حلها مع وضع تصور متطور لتدريب أعضائها، وجارى الآن دراسة مدى إمكانية صرف مكافآت شهرية لأعضاء هذه الفرق بعد إقرار تشكيلها الجديد أسوة بفرق الموسيقى والفنون الشعبية بالهيئة.

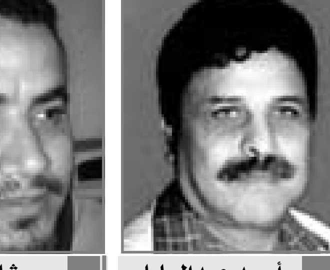
وأكد د. نسيم أنه لا يستطيع تقييم أداء فرق الأقاليم بمعزل عن النقاد والمتابعين لحركة هذه الأقاليم، لأن تقييمه سيكون غير محايد، ولكن الأهم من ذلك هو تجاوز أزمة سبتمبر ٢٠٠٥ وتوابعها













د. محمود نسيم | أحمد عبدالجليل | شاذلى فرح

والمفاجأة أن المسرح الإقليمى فى العامين الأخيرين حقق عدة جوائز هامة فى مهرجان المسرح القومى والتجريبى وهو إنجاز حقيقى وإيجابى وغير مسبوق، حيث أصبحت فرق قصور الثقافة تمثل مصر فى المهرجانات الدولية مثل مهرجان المسرح التجريبى، ومهرجان قرطاج، ومهرجان شفشاون المغربى، ومهرجان الدار البيضاء وغيرها.

صيغ الإنتاج

وأكد د. محمود نسيم أنه يسعى حاليًا لتغيير صيغة إنتاج العروض المسرحية إلى نظام "المشروع الفنى" وهو ما يتطلب إحداث تغيير جذرى فى اللوائح المنظمة للإنتاج فمن غير المنطقى وطبقا للنظام المتبع الحالى أن تكون جميع الفرق سواء "قومية - قصور - بيوت" ذات ميزانية محددة فما المانع أن يتم تخصيص مبلغ إنتاجى مختلف لكل عرض حسب طبيعة المشروع ومتطلباته الإنتاجية وهو الأمر الذى وصفه نسيم بالنقلة النوعية وبما يتيح تحقيق طموح كل مخرج لتقديم عرض غير تقليدى وهو ما يصب فى خطة تطوير المسرح الإقليمى.

وأشار نسيم إلى أن دورتى المؤتمر العلمى للمسرح أتاحتا وضع تصور منهجى وعلمى لكيفية تطوير فرق الأقاليم ويكفى أن تكون هناك فرصة للجماعة المسرحية المشاركة فى هذه الحركة للتناقش حول مشاكلها وطرح أزماتها وبالتبعية العمل على فحص ظاهرة المسرح الإقليمى بشكل مختلف، ومن المؤكد أن النتائج ستكون فى صالح الفرق المسرحية.

وعبر عن سعادته الآن لأن المسرح الإقليمى أصبح على خارطة حركة المسرح المصرى بشكل عام ولا يتم التعامل معه على أنه "درجة ثالثة"، ويكفى أن المؤتمر حقق بعد عامين فقط عدة نتائج ملموسة أهمها اللائحة الجديدة للمتعاملين مع مسرح الأقاليم والتى تم إقرارها فى مجلس إدارة الهيئة واعتمدها الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة كما أقرها مجلس الدولة، وجارى الآن طباعتها لتوزيعها وتنفيذها بشكل مرحلى خلال الموسم القادم، وهو إنجاز حقيقى يحسب للفنان د. أحمد نوار "رئيس الهيئة".

المخرج أحمد عبد الجليل مدير إدارة فرق الأقاليم يقول: نحن نخطط كى تضاء المسارح طوال العام لذا فقد تبنينا مشروع هيكلة الفرق لكن البعض يتعجل نتائجه رغم أنه بدأ من وقت قصير، لا أقول إن على الناس أن تنتظر أمدًا طويلاً لكن بعض الوقت مطلوب لإنجاز هذا المشروع الطموح الذى سيشمل كل فرق الأقاليم، ونحن نسير فى خطتنا التى اعتمدناها جنبًا إلى جنب مع مشروع الهيكلة، وأعلنا خطة موسم 2008 /2009 منذ شهر لتقديم 23عرضًا للفرق القومية و 36عرضًا لفرق قصور الثقافة و 51عرضًا لفرق البيوت المسرحية.

وكلها عروض قوية نبغى بها دفع الحركة المسرحية فى الأقاليم وجريدة "مسرحنا" علقت على العروض بأن السياسة حاضرة فيها بقوة الأمر الذى يعكس مدى وعى صناع تلك العروض وتجاوبهم مع متطلبات اللحظة الراهنة ومن هذه العروض يذكر عبد الجليل على سبيل المثال لا الحصر (المحروسة 2007) عن نص سعد الدين وهبة وإخراج فهمى الخولى وذلك بقومية القليوبية.

و (أرض لا تنبت الزهور) تأليف محمود دياب وإخراج حمدى طلبة وذلك بقصر ثقافة بنى مزار، و (الديكتاتور الديمقراطى) تأليف سعيد حجاج وإخراج فكرى سليم بقصر ثقافة الريحانى، و(باى باى يا عرب) تأليف نبيل بدران وإخراج صلاح الخطيب وذلك بقصر ثقافة دشنا.

(أنت حر) تأليف لينين الرملى وإخراج سمير زاهر بقومية بورسعيد، و (ست الملك) تأليف سمير سرحان وإخراج أحمد البنهاوى بقومية المنيا، و (الضيوف) تأليف محمود دياب وإخراج د. فوزى فوزى بقومية سوهاج، و (الليلة فانتازيا) تأليف سيمر عبد الباقى وإخراج سمير حامد، و (المليم بأربعة) تأليف أبو العلا السلامونى وإخراج د. رضا غالب. و (خالتى صفية والدير) إعداد ياسين الضوى وإخراج إيمان الصيرفى، و (بكرة) تأليف محمود الطوخى وإخراج مجدى عبيد بقومية الغربية، و (خمر وعسل) تأليف أسامة نور الدين إخراج محمد سمير بقصر ثقافة أحمد بهاء الدين، و (جحا فى المزاد) تأليف عبد الفتاح البيه وإخراج خالد أبو ضيف بقصر ثقافة ساحل سليم. و(عاشق الروح) تأليف بهيج إسماعيل وإخراج ناجى أحمد ناجى بقصر ثقافة الخارجة. و(طرح الصبار) تأليف محمد مرسى وإخراج محمد الشحات بقصر ثقافة كوم أمبو، و (الغولة) تأليف بهيج إسماعيل وإخراج منى أبو سديرة بقصر ثقافة روض الفرج.

نصوص مترجمة

بالإضافة لعروض عن نصوص مترجمة أمثال (قضية ظل الحمار) لدورينمات فى قومية إسكندرية و (سور الصين) لماكس فريشن بقومية كفر الشيخ، وهناك عروض غنائية مثل أوبريت الشحاتين الذى تقدمه قومية البحيرة مما يشكل تنوعًا وثراء كبيرين فى عروض الأقاليم.

ويضيف عبد الجليل: اعتمدنا كل الميزانيات التى وصلت للإدارة حتى تلك التى تجاوزت الحد المخصص لها ومنها على سبيل المثال قصر ثقافة الفيوم الذى كان مخصصًا له فى حدود 13ألفًا لكننا أعطينا المخرج هذا العام ١٨ آلفًا حين رأينا أن مشروعه يستلزم زيادة الميزانية المخصصة فنحن نتعامل مع المشروع وليس مع العرض المفترض، والإدارة دائمًا ما تتجاوب مع مطالب المخرجين وهذا العام شهد تعاملاً مباشرًا بين الإدارة والمخرجين فقد استقبلناهم جميعًا عند إعتماد المشروع وعند اعتماد الميزانية وكان نقاشنا معهم بشكل مباشر فيما يطلبونه لإنجاح أعمالهم ونحينا الوسيط البيروقراطى.

وعن الأنشطة المصاحبة من مؤتمرات ونوادى يقول عبد الجليل كل هذه الأنشطة المستحدثة لها ميزانياتها وبالتالى فنحن لم نأخذ من ميزانيات الأقاليم كى نعطى لغيرها، ومازالت الميزانيات موجودة فى مختلف الأقاليم.

عادل حسان



محمد عبدالقادر

• الكاتب المسرحى الاماراتى صالح كرامة فى انتظار صدور مسرحيته الجديدة «مدركة».





الحب هو العلاج فى «الكلاب الأيرلندى»

صـ 10

"العنترية" والاحتفالية العربية



صـ 13

كاسبار..
يخلع أقنعة الإنسانية الزائفة

إنه حلم الميلاد الجديد الذى أجهض قبل أن يولد.. إنه الحنين إلى عالم لم نره وقد لا نراه، حاول أن يتمرد أن يثور أن يحلم ولكنه فى النهاية ظل حبيسا بين جدران العزلة والألم، تكلم فلم تستطع كلماته أن تشق جدران الصمت، تألم فلم يشعر بألمه سوى جسده الواهن، خطى خطوته الأولى فلم تحمله قدماه ليكمل الطريق، إنه ليس لغزا، إنه أنت، إنه أنا، إنه كاسبار إنسان العصرالحديث. لم أكن أعرف الكثير عن عروض نوادى المسرح فلم أشاهد من عروضه إلا "كلام فى سرى" الذى شاهدته خلال عرضه بمهرجان المخرجة المسرحية فى دورته الثانية، ومنذ أيام ومع انطلاق فعاليات مهرجان شباب النوادى فى دورته السابعة عشر على مسرح النيل، أتيحت لى فرصة متابعة عروض شباب النوادى، تلك العروض التى استطاعت - من وجهة نظرى - أن تفتح نافذة هامة على عالم ملئ برؤى وأفكار وإبداعات شباب المسرحيين من مبدعى الأقاليم، الذين جاءوا حاملين رؤاهم وإبداعاتهم النابعة من بيئات متنوعة تتسم بملامح مميزة شديدة الخصوصية والاختلاف، ومن التجارب الجيدة التى شاهدتها خلال متابعة العروض مونودراما "كاسبار" لنادى مسرح بورسعيد، تأليف بيتر هاندكه، إخراج محمد عيسى، بطولة محمد يحيى. وتعد هذه التجربة من التجارب المسرحية الهامة التى شاهدتها مؤخرا، فهى تعبر عن إبداع حر لا يتقيد بقيود ولا تعبقه حالة الخمول والخواء التى أصبحت تسيطر على واقعنا المسرحى.

فهؤلاء الشباب عشقوا الحلم المسرحى وقرروا أن يعيشوه فلم يتحول العمل المسرحى لديهم إلى (لقمة العيش) أو وسيلة للرزق وإنما إلى أحلام ورؤى تعبر عنهم وعن أوجاعهم فتحولت العروض التى يقدمونها إلى تجسيد حى لواقع يعيشونه واقع حقيقى بعيدا عن الرتوش والألوان الزائفة. لذا فمنذ اللحظة الأولى التى ندخل فيها إلى عالم مونودراما كاسبار نجد أنفسنا أمام حالة مسرحية مختلفة، استطاع صانعها أن يرسم صورة لعالم القسوة والعزلة التى يعانيها إنسان هذا العصر. عالم تسوده الرمادية المتشحة بالسواد والظلمة، عالم مازال يبحث فيه الإنسان عن ذاته وهويته، عالم يود فيه كل منا "أن يصبح مثلما كان إنساناً آخر ذات مرة".

وتأتى لحظة الميلاد لنرى هذا الكاسبار يخرج من شرنقة القسوة والعزلة، مشوها أشبه بالمسخ الذى لا تستطيع أن تميز طبيعة تركيبته الجسدية، يحاول أن يخطو خطوته الأولى فتراه أشبه بالطفل الوليد الذى لا تقوى قدماه على حمله ويظل يحاول إلى أن ينجح، فيحاول أن ينطق كلمته الأولى ويظل لسانه يتعثر ويهمهم بالأصوات البدائية ولكنه فى النهاية ينجح وتكون أولى كلماته فى هذا العالم "أود أن أصبح مثلما كان إنسان آخر ذات مرة" ويتحرك هذا الكاسبار ليبدأ رحلة البحث عن إنسانيته المنشودة مرددا جملته التى تتحور فى أشكال عدة، لتعبر عن أنماط إنسانية ونوازع بشرية مختلفة، فبين القسوة والقهر والحب والطفولة وغيرها يتكشف كاسبار عالمه للمرة الأولى ويتنامى حلمه بأن يصبح إنساناً



تعبيرات الوجه تواءمت مع تحولات الشخصية وتنوع المواقف



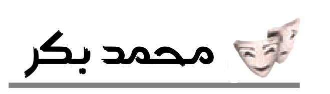
وفى هذه اللحظة بالتحديد تتدخل قوى السلطة والقهر بصوتها الآلى الرتيب لتتردد أصداؤه فى أرجاء عالمه المغلق وتلقنه التعاليم الأساسية كى يصبح إنساناً، ويتحرك ليكتشف عالمه الباهت فلا يجد سوى ترابيزة كبيرة تشبه تلك الموجودة فى غرف التحقيقات ودولاب صغير به قطعة من ملابس الأطفال وكرسى هزاز يشبه الأحصنة الخشبية الهزازة التى تلهو عليها الأطفال وكرسى متهالك يشبه ذلك الذى يوضع فى غرف الصالونات القديمة. ويظل كاسبار يتلقى تعاليمه وينتقل بين جنبات عالمه المعزول إلى أن يكتشف فى النهاية أنه لن يصبح أبدا إنساناً وحينها يقرر أن يستسلم للموت.

استطاع مخرج العرض محمد عيسى أن يقدم رؤية متماسكة لنص هاندكه تمتاز بالقراءة النفسية العميقة لشخصية كاسبار كما استطاع أن يرسم صورة بصرية متكاملة غنية بالمعانى والدلالات ساعدت إلى حد كبير فى إبراز الحالة النفسية للشخصية والعالم المحيط بها كما نجح فى استخدام الشريط الصوتى المسجل فى إبراز التحاور بين الشخصية وقوى السلطة المهيمنة على عالمه المنعزل.



//////////////////

كذلك جاء الإيقاع العام للعرض متزنا وإن شابه فى بعض اللحظات الملل والرتابة. أما فيما يتعلق بالأداء التمثيلى فمن المعروف أن عروض المنودراما تعتمد فى الأساس على قدرة الممثل وإمكاناته ومدى امتلاكه لأدواته وحضوره على خشبة المسرح وأعتقد أن اختيار المخرج للممثل محمد يحيى جاء موفقا فهو يملك قدرات تعبيرية وأدائية عالية لم أتوقع أن أراها فى ممثل من المفترض أنه هاو فقدرته على استخدام لغته الجسدية تنم عن وعى ودراية بأهمية أن يمتلك الممثل المرونة واللياقة واستيعاب الدلالات الجسدية المختلفة والقدرة على توظيفها بشكل مناسب. كذلك جاء استخدامه لتعبيرات وجهه بصورة تتواءم وتحولات الشخصية وتنوع المواقف ليضفى حالة من التكامل بين لغة الجسد وتعبيرات الوجه؛ وهما من الأدوات الضرورية لنجاح الممثل فى رسالته الأدائية، كما جاء توظيفه للجملة الوحيدة فى النص، وقدرته على التلوين الصوتى المصاحب للتحول فى الأنماط المختلفة، التى جسدها خلال العرض، على قدر كبير من الوعى والفهم لطبيعة تلك الجملة شديدة العمق وطبيعة اللغة الدرامية التى تتطلب تعاملاً خاصاً وبالتحديد فى عروض المونودراما. أما على مستوى الرؤية البصرية السمعية ومدى توظيفها داخل العرض أعتقد أن المخرج نجح بأبسط الإمكانيات أن يوضح فكرته ورؤيته البصرية السمعية من خلال استخدام قطع الديكور ذات الدلالات المتعددة والمثال على ذلك استخدامه للدولاب الذى يحفظ داخله قطعة ملابس لطفل كدلالة على أن هذا الدولاب يحفظ ذكرياته وحنينه لطفولة تمنى أن يعيشها فى عالم أفضل وفى لحظة معينة يتم لف الدولاب لنجد خلفيته عبارة عن سبورة فيرسم عليها كاسبار صورته وهو فى وضعية مقلوبة رأسه إلى أسفل وأرجله إلى أعلى كدلالة على عالم يراه معكوسا، كما استطاعت الإضاءة أن تضفى حالة جيدة على الصورة البصرية العامة للعرض ونجحت فى خلق فكرة العوالم المعزولة داخل العالم الواحد فالبؤر الضوئية كانت واضحة ومعبرة عن فكرة العزلة بصورة جيدة، أما بالنسبة للموسيقى والمؤثرات وشريط الصوت المسجل فقد وضح وعى المخرج فى التعامل معهما حساسية شديدة ووفقا للحاجة دون مبالغة أو تضخيم. وكذلك جاء الزى الذى ارتداه كاسبار ليحمل دلالات ومعانى كثيرة فهو يتسم بالطفولية والفوضى فى الألوان التى تعبر عن رؤية مشوشة لهذا العالم، كذلك جاء التقسيم فى الزى العلوى لنرى نصفه الأيمن ذكورياً ونصفه الأيسر أنثوياً وهو ما وضح فى تصميم (الياقة) الخاصة بالزى ليدل على أن هذا الكاسبار ليس رجلاً أو أنثى وإنما هو الإنسان. وفى النهاية يبقى تساؤل واحد ظل يراودنى بعدما شاهدت هذا العرض وهو ماذا بعد؟؟ فلقد استطاع هذا العرض أن يكشف عن طاقات واعدة تحتاج إلى الثقل والرعاية، فهل ستوفر لهم إدارة المسرح بالهيئة العامة لقصور الثقافة هذه الرعاية أم سيذهب كل شىء إلى طى النسيان!! نرجو ألا يحدث ذلك.



محمد بكر



• فى إطار فعاليات مهرجان المسرح العالمى الذى ينظمه سنويا المعهد العالى للفنون المسرحية تم تقديم 4 مسرحيات عالمية جديدة.

● إن إبسن مستبعد بانتظام وخاصة من جانب الأكاديميين. فى 1990 لاحظ أحد الباحثين أن إبسن أصبح واحداً من أكثر الكتاب العظام قلة فى عدد قرائه. وهناك دراسات مستفيضة قليلة جداً عن أعماله لا تتناسب معه بصفته كاتبا كبيراً بهذا الحجم.

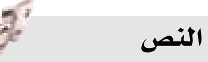




احذر من الكلاب المستوردة ..

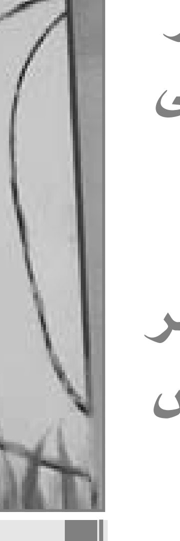
الحب هو العلاج فى «الكلاب الأيرلندى»

قدمت فرقة (فيوتشر) عرض "الكلاب الأيرلندى"
تأليف حسام الغمرى، ديكور وإخراج محمد ربيع، على مسرح الفن (جلال الشرقاوى) ضمن فعاليات المهرجان العربى السابع الذى تنظمه الجمعية المصرية لهواه المسرح.



النص

بداية عندما أذكر (المؤلف) فليس المقصود هو الكاتب حسام الغمرى إنما الشخصية الدرامية التى ابتدعها ويدور النص حولها
فى ست لوحات فى مكانين اللوحة الأولى والثانية المسرح، ومن الثالثة حتى السادسة فى منزل المؤلف فى مكتبه، هذا من الناحية الكمية، أما كيفيًا فيدور النص حول مؤلف يؤمن بأن للفن دوراً فى تغيير المجتمع لكن هذا الإيمان يصطدم بقوى السلطة إذ تحاصره فى حيز ضيق فإما أن يكتب فى السياسة ويصبح طعامًا للكلاب المستوردة الأيرلندية التى تحيا على لحوم البشر وإما أن يهرب خارج البلاد طلبًا للأمان وللسكينة، لكن كيف يحيا المؤلف بعيداً عن محيطه فهو كالسمك ما إن يخرج من بيئته يموت لذا يجد المؤلف فى الحب ضالته فهو العلاج الوحيد الذى يمكن أن يصحح مسارنا ويعيد للدنيا بهاءها ورونقها البديع، كذلك فيه السلامة حتى لا يتعرض للبطش، بناء على نصيحة الشخص/ ممثل السلطة. يركن المؤلف لهذا الاختيار ويحاول أن يثبت أن من الممكن لأى اثنين أن يخلد حبهما فى وقتنا المعاصر، ويرسم المؤلف شخصياته بعناية تامة.
وجعل (المؤلف) من الحب فى قصة أحمد ونورا كقوة الحياة ووضع مشارطة أن فراقهما يعنى مواتهما فحبهما أقوى من أى شىء فى الدنيا ولا يوجد شىء يفرق بينهما حتى لو المؤلف نفسه.
لكن ما إن تتجسد هاتان الشخصيتان للمؤلف ويتبادلا عبارات الحب حتى تتحرك مشاعر الحب من (المؤلف) تجاه (نورا) الشخصية التى ابتدعها وبدلاً من أن يكون شجرة تظلل طريقهما تحول لنار تحرق حياتهما ويتحول (المؤلف) إلى قوى قاهرة ضاغطة يمارس القهر على (أحمد) و (نورا) لكونه مؤلفاً يملك كل الخيوط فى يديه، وتظهر أنانيته لأنه أخيراً أحب وتحركت مشاعره؟!
وأراد تمثل (القدر) بدون حكمته بالنسبة لشخصياته ليتحكم فيها ويغير من مصائرها عبر أحداث الدراما ومواقفها.



ويضع العقبات أمام أحمد لكى يفرق بينه وبين نورا فى صراع مع كليهما ليفوز بها، لكن أحمد يتحدى المؤلف لأنه كشخصية انفصلت عنه وتعبر عن نفسها بكامل إرادتها وطالما وضع المؤلف المشارطة فلا يستطيع أن يبدل فيها مهما غير من أحداث ومواقف علاوة على وجود شاهد على هذه المشارطة ألا وهو الجمهور، يحاول المؤلف التفريق بالمال بين (أحمد) و (نورا) إذ يضع أمامها شخصية (شيكات) الدرامية العريس الثرى ابن إحدى الشخصيات القيادية لكن نورا تتمسك بأحمد وتفشل هذه العقبة فيضع المؤلف عقبة أخرى إذ يضع (غادة) اللعوب شخصية الضد/ الظهارية لنورا - أمام أحمد لإغوائه لكن المؤلف يفشل إذ يقع فى هفوة ويكشف أنه من وضع هذا الموقف علاوة على أن حب أحمد لنورا يحصنه من الإغواء وحبهما لا يعرف الخيانة ويكاشف (أحمد) (المؤلف) بأنه شخصية معقدة تحطم كل حب تراه حتى لو كان فى مسرحية من تأليفه ويذكره بأنه كتب هذه المسرحية لكى يثبت أن الحب الحقيقى أقوى من كل الظروف والصعاب؛ يضيق المؤلف ذرعًا بأحمد لذا يستعين عليه بالشخص ممثل السلطة، ليوقع بأحمد ويستدرجه ليعرف آراءه فى السياسة والديمقراطية وقانون الطوارئ فيقول أحمد آراءه بصراحة. ويأخذه الشخص ليكون نهبًا للكلاب الأيرلندية.
تأتى (نورا) ولا تجد (أحمد) تمرض

رؤية إخراجية تدور فى فلك واحد

فالفراق يعنى الموات بالنسبة لها يستدعى (المؤلف) (الدكتور) الذى يخبره أن نورا ستموت ولكى تحيا لابد من رجوع أحمد إليها ولا حل غير ذلك.
يقرر (المؤلف) الذهاب إلى الشخص ويعترف بأن ما أدلى به (أحمد) من آراء إنما هى آراؤه وهو المسئول عنها كمؤلف حتى لا يظلم القلم الذى كتب به ولا يظلم نفسه فلم يعد هناك خوف من الكلاب التى سأمها، فالخوف هو الذى جعله يقدم على التوحد بالمعتدى ويتمثل الظالم ويمارس القهر على أبناء أفكاره ويتمنى المؤلف أن يجد من يدافع عنه يومًا منتصراً للحق وللخير وللحب وللجمال منحازاً للحرية مهما كلفه ذلك من ثمن.



الرؤية الإخراجية

قدم المخرج رؤيته الإخراجية وكلها تدور بمعنى واحد مثلما نقول حاصل ضرب رقم كذا فى صفر فيكون الناتج معروفاً مهما قل أو كبر الرقم.. أردت بهذا التشبيه أن أقرب ما أقدم عليه المخرج بالقهر فى الصورة المرئية وفى الكلمة التى يؤديها الممثل وفى الموسيقى كخلفية أو المؤثرات وفى التعبير الحركى وبكل ذلك فى وقت واحد مما أوقعه فى الرتابة وأثر على الإيقاع العام فتفاوتت المشاهد ولم تنقذه سوى كوميديا الموقف المكتوبة وخفة ظل بعض ممثليه، وكنا نتمنى من المخرج أن يتصرف فى النص وكما تصرف عندما حذف بعض الجمل فى شخصية (شيكات) عندما حوله إلى (عبد) بدلاً من الباشا الثرى، كان عليه أن يقوم ببعض التكثيف خاصة فى اللوحة الثانية بين المؤلف والشخص.
أيضًا كان عليه أن يقدم مشهد (العمدة المفترى) فى اللوحة الأولى بشكل ملتزم يبين فيه مدى التزام المؤلف لكنه قدمه بشكل فارس وأداء جروتسكى لأن ما قدمه يوحى بتفاهة المؤلف علاوة على هجوم الممثلين عليه وطلبهم له بعدم التأليف ولم يوضح الكاتب ولا المخرج مبررات ذلك؟! فضيع تعاطفنا مع المؤلف وببعض التقديم والتأخير كان من الممكن أن يؤثر انفعاليًا على المشاهد حتى تتسق رؤيته.
انتهت المسرحية إكلينيكيًا وبمجىء الشخص وأخذ أحمد ومرض نورا وجنح المشهد الأخير لمحاولة تبرير موقف المؤلف. فصنع الإرباك فى وصول الرسالة المواد توصيلها.

كوميديا الموقف وخفة ظل الممثلين أنقذت العرض من الرتابة




الممثلون

يحسب للمخرج اختيار الممثلين وتحمل عبء هذا العرض (وليد شحاتة) الذى لعب شخصية (المؤلف) وأداها بإقناع كبير، وهو من الوجوه المبشرة، كذلك (أحمد إبراهيم) فى دور (أحمد) موهبة على الطريق الصحيح و (منى شريف) فى دور (نورا) وهى تقف على خشبة المسرح لأول مرة ستصقلها الأيام (منال عبد الحليم) التى لعبت دور (غادة) قدمت الفتاة اللعوب دون ابتذال وبخفة ظل أما (صلاح سعيد) الذى لعب دور (الدكتور) فهو يتمتع بخفة ظل ويكفى أنه قدم صلاح سعيد ولم يتأثر أو يحاول أن يقلد أياً من نجوم الكوميديا وهو كوميديان واعد يتمتع بالحضور وخفة الظل مع عدم الخروج على النص.
و (خالد ربيع) الذى أدى دور (شيكات) اجتهد فى دوره وإن كان التوتر باديًا على أدائه أما (رامى عبد العزيز) فى دور (الشخص) اجتهد فيه وإن كان لصغر سنه وعدم استخدام الماكياج قلل من مصداقية وسطوة وتجبر الشخص على المؤلف ولا نستطيع أن نغفل (رضوى عادل) فى دور (زينب) فكانت الفلاحة المصرية المفجوعة لمقتل (على) الذى أداه (مدحت الشرقاوى) وأدى (عطا الله محمد) (الخفير) و(حسن بخيت) (شيخ الخفر) و (لطفى يوسف) (العمدة) فى الإطار المرسوم لهم.

الإضاءة

غلبت عليها الواقعية وكان على المخرج تحديد شدة أو ضعف الإضاءة وفصلها عن الإضاءة الواقعية عندما تجسدت وظهرت للمؤلف شخصياته عندما بدأ فى كتابة المسرحية وتحاورت معه.



الموسيقى والأغانى

كما جاءت الموسيقى من موتيفات معروفة خاصة أغنية "نفسى" لإيمان البحر درويش فى مقتل (على) واستخدم أغنية محمد منير "حدوتة مصرية".
وأوضح هنا أن استخدام الأغانى المرتبطة فى الذاكرة بأعمال معينة عندما تؤخذ وتوضع فى سياق جديد تسحب مدلولاتها التى قدمت منها على السياق الجديد فتخرجنا من الحالة المزاجية وتشتت ذهن المتلقى ما بين القديم الذى كانت تعبر عنه والسياق الجديد الذى وضعت فيه.
عمومًا سار المخرج وراء المؤلف منفذاً أميناً له ومع الأيام التى أظن أنها لن تكون طويلة سيملك الجرأة بعد أن يمتلك أدواته ليقدم ما يريده بثقة واطمئنان.



أحمد إسماعيل عبد الباقى

● مسرحية «شكلها باظت» للمخرجة دعاء طعيمة شاركت الأسبوع الماضى فى فعاليات مهرجان المسرح الكوميدى الأول بسوريا.



• إن الذى يدهشنى دائماً فى إبسن أيضا هو حداثته الهائلة. إنه على صواب، فإبسن أكثر حداثة من أى كاتب آخر على الإطلاق. لكى نرى إبسن على حقيقته أى ككاتب طازج راديكالى حديث فنحن فى حاجة إلى أن نبدأ بفحص الأيديولوجيا التى تجعله يبدو ميتاً ومضجراً.

العرض الذى جمَّع الجماهير حوله..

«سوق الجمعة»

فرجة مسرحية تنتقد الواقع العربى الراهن وتتجاوز المألوف

فى أحيان كثيرة.. تكون حالات الفوضى المنظمة هى تلك البقعة التى تسطع من خلالها المواقف الأشد تأثيرا باختلاف أنواعها سواء جنحت إلى الكوميديا أو غاصت فى التراجيديا.. فتتشابك خيوطها الموجعة لتصنع أحداثا متناغمة.. فاعلة وقادرة على إحداث فجوة ما فى عمق الواقع. وسوق الجمعة... فوضى.. ككل الأسواق، أسواقنا العربية التى تمتلئ بالصالح والطالح من البضائع والآراء والأفكار.. بل والأيديولوجيات. وبالطبع.. يتساوى فى مثل هذه الحالة.. سوق الجمعة فى الكويت.. بغيره من أسواق بقية أيام الأسبوع فى كل دولنا العربية الأخرى!!

سوق الجمعة.. المسرح داخل المسرح

أحداث عرض «سوق الجمعة» الذى قدمته فرقة «الجيل الواعى» عبر إطار مهرجان أيام المسرح للشباب فى دورته الرابعة بدولة الكويت الشقيقة.. تدور من خلال لعبة المسرح داخل المسرح حيث الباعة الذين تتداخل نداءاتهم.. بل هم أنفسهم يتداخلون بين الجمهور فلا تستطيع أن تفرق بين البائع وبين المشترى أو بين المتفرج.. كأنهم انصهروا فى بوتقة واحدة.. تلك البوتقة هى مجموعة الآمال والآلام التى تجمعهم معاً.. ومع ارتفاع نبرات النداء المتكررة على البضائع والتى يبدو أن معظمها مغشوش أو مضروب كـ (السيديهات المنسوخة) يحاول الجميع لم خيوط اللعبة.. ويقررون ضمنياً أن يبدأوا الدخول فى الحالة.. هاربين من جو العنت والقهر الذى يعيشونه فى هذا السوق الذى يطاردهم فيه العسكريون من آن لآخر.. فيقودهم نحو اللعبة ببراعة ابن بائعة السيديهات الذى يهوى التمثيل.. ليس ذلك فحسب، بل يوجههم إلى الحكاية التى يهوى ويعشق وتحقق أحلامه هو.. وهى حكاية «علاء الدين ومصباحه السحرى» ومع بداية الدخول فى جو الحكاية تنقلب من الشكل التراثى المعهود إلى شكل أكثر ارتباطا بالواقع.. حيث يتصرف الأبطال وفق مقتضى حيواتهم ومواقفهم هم وعلاقاتهم بالآخرين.. حيث العم الشرير يذهب بعلاء الدين للمغارة للحصول على المصباح ليحقق كل أحلامه هو ويستأثر بها.. ويرفض علاء الخروج من المغارة ولما ييأس العم يتركه ويرحل فى حين يظهر لعلاء خادم المصباح الذى يحقق له حلمه بتزويجه من الأميرة ياسمين.. وما إن تبدأ الأفراح حتى يصطدم الجميع بصراخ الشرطة فى وجوههم فيرتدون للواقع ثانية.

بين الواقع.. والتراث

هذه التوليفة الرائعة التى قدمها د. حسين المسلم فى لغة بسيطة وكوميدية لافتة.. تسعى إلى تأسيس ما يسميه بنظرية «المسرح العربى الحى» والتى تعمل على تداخل الجمهور مع وشائج العرض بما فيه من عناصر فعّالة وحية لخلق روح الحميمية بين طاقم العمل والمتلقى خروجا عن الشكل المعهود للمسرح التقليدى «العلبة الإيطالية» ولعله لهذا السبب دائماً ما يختار لعروضه أجواءً مفتوحة؛ أتذكر له على سبيل المثال «حلم السمك العربى» وهو عرض يصب فى نفس المنبع ويقوم على ترسيخ مبدأ «المسرح الحى» وفى «سوق الجمعة» بما فيه من انفتاح واندماج بين البشر.. نلمح أيضاً انفتاحاً واندماجاً على مستوى آخر.. وهو المضمون.. فنجد أنفسنا أمام إسقاطات حادة ومشتعلة من العيار الثقيل على كثير من الممارسات التى تحدث فى عالمنا العربى «الله يخللى لنا الريس، الله يطول لنا عمره» و«مادمنا ساكتين يبقى موافقين بنسبة 99,9٪» أليست هذه هى النسبة المعتادة فى نتائج انتخاباتنا العربية نتيجة الولاء الدائم للحكام؟ ثم تراه يوقع الكثير من الإسقاطات فيما يخص الحاكم والمحكوم، السلطة والشعب وأبدع فى تصوير الوزير بكرشه الذى يتدلى من شدة ما استولى على أموال الشعب وتركه فى هوة الظلم والقهر والاستبداد.. وأعتقد أن د. حسين المسلم فى هذا العرض استطاع بحنكته المسرحية اختيار تكنيكه المسرحى بشكل صائب حيث السوق الذى يجمع المتناقضات ويتيح له فى نفس الوقت القدرة على الانتقال من زمن آنى إلى آخر متخيل فى سهولة ويسر، كما كانت كتابته للأدوار ورسمه للشخصيات متمرسة بحيث سهلت على الممثلين الدخول والخروج من دور لدور فى سهولة ودقة دون إحداث أية هنّات.

كوميديا الموقف...

والكوميديا فى هذا العرض هادفة، مستنبتة من المواقف ومبنية على أسس درامية حقيقية غير مفتعلة ولم تأت بشكل مجانى ككثير من الأعمال التى تهبط عنوة فوق رءوسنا باسم الفكاهة وجذب الجمهور!!

ولعل أهم ما تتميز به هذه الكوميديا ميزتان.. أولاهما: البساطة فى اللغة والتى تقترب من اليومية والتى تكشف مدى عمقها فى معالجة العلاقات المختلفة بين أفراد السوق بعضهم البعض.. على مستوى الواقع.. بل وفى الحكاية التراثية.. ثانيتهما.. العمق فى المضمون والذى يفضح - كما قلت - كثيراً من المسكوت عنه متناولاً العلاقة بين الخاص والعام بين الحاكم والشعب، بين السلطة والشعب.. وأعجبتنى تلك اللغة لقدرتها بلا إفراط أو تفريط.. مما يؤكد أن الكاتب حينما يخط بقلمه إنما يفعل ذلك وعينه على الجمهور.. ذلك الجمهور الذى يسعى لأن يمنحه وجبة مسرحية دسمة.. فى غير تخمة ولا فقر دم. ليعيده إلى ساحات المسرح التى كادت أن تقفر!!



الرؤية الإخراجية

أعجبنى ذلك التوافق بين المخرجين الشابين محمد بن المسلّم وهو ابن د. حسين المسلم مؤلف العرض، وأيوب دشتى.. فقد استطاعا تقديم رؤية مسرحية متكاملة واستطاعا فى تجربة تحسب لهما بالرغم من حداثتهما.. أن يحركا هذا العدد الكبير من الممثلين ويروضاه بل ويتحكما فى دخوله وخروجه من وإلى الدور المنوط به.. ما بين الحكاية العصرية والتراثية.. ولعل ما ساعدهما على ذلك هو كتابة النص نفسه بطريقة يسيرة استطاعا معاً من خلاله إبراز إمكاناتهما الإخراجية التى تنبئ بميلاد مخرجين واعدين..

المثلون

استطاع المخرجان إبراز أهم ما فى عناصرهم التمثيلية فكان الأداء غير تقليدى.. متنوعاً بحسب الحالة والأجواء الماثلة فى العرض حيث انصهر الجميع معاً لصنع فرجة مسرحية بهيجة تنتزع الضحكات مثل: «عبد الله التركمانى» والذى حصل على جائزة أفضل ممثل.. استطاع بحضوره الأدائى المتميز وقدرته على التلوين والخروج والدخول فى دوره كسب احترام الجمهور، كذلك «عبير يحيى» فى دور بائعة السيديهات أو المرأة العجوز.. فقد كان أداؤها سهلاً ممتنعاً حيث جمعت بين السهولة والبساطة والعمق فى آن واحد.. بدا ذلك فى إيماءاتها وحركاتها وتعبيرات وجهها وجسدها كذلك «حسين سالم» فى دور علاء الدين ، ويوسف.. بتلقائيته الشديدة وحضوره، و«عبد المحسن العمر» بكثير من الأداء الجيد والإتقان وميله للأداء الكوميدى فى براعة شديدة.. أما «الأميرة» أو «رشا فاروق» فقد أدت دورها ببراءة وطفولة.

أما «محمد صفر» فقد قام بدور البائع العراقى بفنية عالية، أما «عصام الكاظمى» الذى يعد مديراً لفرقة «الجيل الواعى».. فقد قدم دور الشرطى وقد أداه بكل ما يحمل من معان سواء كان على مستوى الشكل أو المضمون..

وفى الحقيقة كان التناغم هو الصفة السائدة لهذا الفريق المبهر.

الإضاءة.. والمؤثرات الصوتية

لم يكن للإضاءة دورٌ فاعل فى العرض حيث كان الثبات هو السمة المسيطرة ولم يحدث أى تغيير فيها سوى أثناء وجود علاء الدين بالمغارة وهذا أعطى جواً من الطبيعية وكان هذا الاستخدام جيداً.. أدخل الجمهور فى جو الحدث.. أما ما دون ذلك فلم يكن له أى دور فاعل.. بل كانت إنارة عادية.

وعلى العكس.. جاءت المؤثرات الصوتية لتربط المتلقى بأحداث العرض وتجعله مشاركاً فاعلاً فيها بما فى السوق من تداخل صوتى وجلبة.



السينوغرافيا..

لأن هذا المكان هو السوق.. ولأنه ملىء بالمتناقضات فلم يكن غريباً أن يكون الديكور مليئاً بالمتناقضات أيضاً.. وليس كل متناقض قبيح.. بل التناقض يأتى فى معظم الأوقات ليظهر ضده.. فجاء القلم والمسبحة على سبيل المثال عملاقن والأزياء ألوانها صارخة كما فى الأسواق دائماً.. وهى فى هذا إنما تؤطر واقعاً موجوداً وتصف أحداثاً درامية وتعمل بجد على التأكيد عليها وعلى مدلولاتها بما يؤثر فى المتلقى ليحدث المراد من هذا العمل وهو التلاحم والمعايشة بين العرض والجمهور.. كما كان الاستخدام المزدوج لبعض الإكسسوارات جيد فى مواقف عدة.. كالمقشات التى استخدمت ببراعة كبندقية يوجهها الحرس فى وجه المتذمرين وأخرى آلات عزف ساعات الصفا..

أخيراً.. استحق هذا العرض بالفعل أن يحصد جوائز هذا المهرجان تأليفاً، تمثيلاً، إخراجاً.. فهو بحق.. عرض قدم صورة بصرية غنية وفرجة مسرحية ذات قوة ثلاثية متنوعة وفاعلة.



صفاء البيلى



كوميديا تعتمد على المواقف دون افتعال وتنبى على أسس درامية

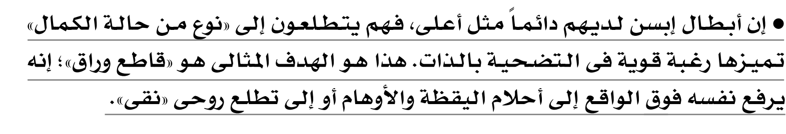


بساطة فى اللغة تقترب من اليومية وتكشف عمق المعالجة



حالة حميمية بين الممثلين والجمهور

• المخرج حسن الوزير يستعد حالياً لإخراج الجزء الثالث لمسرحية البردية إنتاج فرقة السامر.


● إن أبطال إبسن لديهم دائماً مثل أعلى، فهم يتطلعون إلى «نوع من حالة الكمال» تميزها رغبة قوية في التضحية بالذات. هذا هو الهدف المثالي هو «قاطع وراق»؛ إنه يرفع نفسه فوق الواقع إلى أحلام اليقظة والأوهام أو إلى تطلع روحي «نقي».




استعراضات بالغة الدقة والمرونة


المخرج ركز على عناصر الهزل في النسيج الفني

العرض القطري .. يا غافل لك الله

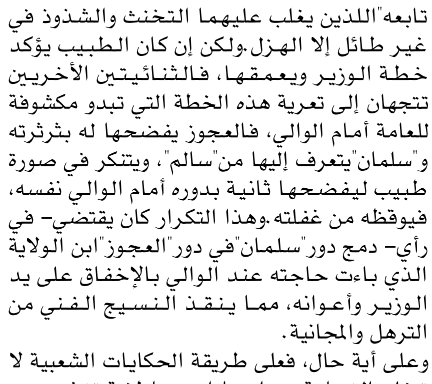
تنويعة على ثنائية السيد المغامر والتابع الجبان

لم تكد تمضي بضعة أيام على بدء فعاليات مهرجان الدوحة الثقافي، حتى تلقفت من دليله عرض "يا غافل لك الله"، بوصفه عرضا قطريا تأليفا وإخراجا وتمثيلا، فحرصت على مشاهدته كنوع من تلمس ولو قليل من تضاريس الحركة المسرحية في البلد الشقيق الذي راحت تغلفه أمام عيني مظاهر التغريب "westernization"خاصة بعد أن ترامت على أذني- على نحو لا يخلو من اتهام – كثرة الفنون الأمريكية التي استضافها المهرجان في العام الماضي.ولكن الإبداع الفني عامة مهما ارتكز إلى عمليات النقل والتقليد، ومهما صادف مسخا- متعمدا أم غير متعمد- في الهوية، لا بد وأن ينهل من البني الثقافية العميقة في سياقه التاريخي، ويتصل بها من خلال وعيه الضمني الذي يعمل بصورة لا إرادية.

والواقع أن"يا غافل لك الله"التي ألفها المخضرم"خليفة الملكي"، تكشف هذه البني العميقة وثيقة الصلة بتراث الحكايات الشعبية المتواترة والمتجاوبة في الوقت نفسه مع عوالم"ألف ليلة وليلة"أو العوالم المستقاة من التاريخ العربي الوسيط، وهي بني تتردد في إبداعات جيل الوسط من أمثال "حمد الرميحي"، دون حاجة إلى التفصيل، أو إبداعات جيل الشباب من أمثال"سعود الشمرلي".

والمسرحية تعتمد على نموذج بنائي تقليدي- أو يكاد- في الدراما العربية التي تنطوي على قضايا سياسية أيما كانت درجة تناولها بين العمق والسطحية الدعائية، أو الخفة التي تختزل التطورات الاجتماعية وتضاريسها الطبقية المتغيرة في السياق التاريخي من ناحية، والتنظيمات المؤسسية من ناحية أخرى. فتجتر خطاطة بنيوية يتمركز فيها الوالي الطيب الذي يحب بلده وشعبه، ويود لو مد لأبنائه يد المساعدة والعون المباشر، ويزيل في الوقت نفسه أية حواجز ممكنة دونهم، سواء تعلقت بثنائية المكان"القصر/ الأسوار العالية/البروج المشيدة/الحراسة المشددة / بيوت ناس العامة/الشوارع/الجدران المستباحة"، أو تعلقت بثنائية المكانة"الملكية الأرستقراطية الحاكمة- الدهماء من العامة المحكومة".غير أن هذا الوالي يخضع لتنويعة الحصار والعزلة بالأعوان ذوي المآرب المغايرة التي تؤدي بالتبعية إلى تشويه صورة الحكم/الحاكم، وقد تمثل هؤلاء في الوزير الأول وتابعيه في الديوان وما تحت إمرتهم من أجناد وحراس يعملون بمثابة قبضة الوزير الباطشة وأدواته في ضبط النظام وإعادة إنتاجه في الزمن وفق هواه ومصالحه، التي تتلخص في تكديس الثروة وسوء توزيعها، والاستئثار بالسلطة مع قمع أصوات الاحتجاج الممكنة وسد باب الحرية ولو في التعبير عن المعاناة بين صفوف العامة.


استعراضات بالغة الدقة والمرونة قدمت ثراءً بصرياً للعرض


بنية عميقة الصلة بالتراث

وفي هذا الإطار تتكشف خطة الوزير للهيمنة على رأس النظام/الوالي في اتجاهين، أولهما سعيه للزواج من الأميرة الجميلة الشابة، وإن لم يبد من الدوافع إلا لعابا يسيل على جدران أنوثة وشبابا غضا، وما قد تبوح به من متع مؤجلة، إلا أن الأميرة تبدو كدمية مسكونة بالرفض نافرة من بين أصابعه في عصبية وجمود لا يستند إلى أسباب من وعي سياسي محدد سواء بآفاقه المغايرة لما يسود بين يديه في الولاية، أو بفعالياته التي يمكن أن ترقبها في الواقع المعاش، أو بوعي ذاتها المتميزة والتي يمكن أن تتكشف في علاقة أخرى كائنة أو محتملة قيد الحلم والتمني.ولا ريب أن اختزال دوافع الوزير في الجنس، وتجفيف منابع الوعي بشقيه في شخصية الأميرة، أدي لتنميط الشخصيتين معا، وجعل المواقف القليلة بينهما تنويعا وتكرارا لمخزون المواقف الهزلية بين العجوز المتصابي والغانية التي لا ينقصها هنا إلا سلاطة اللسان الجارح، بمثل ما تنقصها النزعة إلى التلاعب بالضحية التي تتساقط على صحاف أنوثتها، وبالتالي أفرغ خطة الوزير من مغزاها السياسي الممكن، وربما أفضى الإخراج والأداء التمثيلي الهزلي، لمثل هذا التفريغ.

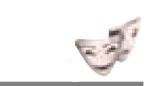
وقد تبدى الاتجاه الثاني في خطة الوزير، في إيهام الوالي بأمراض عديدة غامضة تفرض عليه الانكفاء على آلامه وتحدد حركته بين غرفة نومه وكرسي العرش، وتدعوه للاستسلام لتعليمات الأطباء الذين يتواطأ معهم الوزير نفسه بالمخدر المدسوس في الدواء، ومن ناحية ثانية تفرض عليه الثقة في الوزير واستدامة تفويضه فيما أوكل إليه من تصريف شئون الحكم باسمه.

والواقع أن العرض يطرح في المشاهد الأولى، عنصرين لتطويره عضويا، وكلاهما يفضي إلى كسر حصار الهيمنة الذي يفرضه الوزير على الوالي وتفجير الصراع، فمن ناحية هناك"العجوز الأعمى"الذي أوصل شكواه ومعاناته إلى الوالي، الذي قرر من جانبه أن يمده بمعونة سخية أودعها أمانة بين يدي وزيره، ولكن هذه المعونة تناقصت تدريجيا بين يدي الأعوان حتى وصلت للعجوز صاحب الحاجة مجرد دعوات طيبة ومشاركة قلبية في محنته، ومن ناحية أخرى هناك "الأميرة"التي تأبى الزيجة من الوزير، وتوشك أن تختنق من إلحاحه بعرضه المتكرر على أبيها. ولكن دراما العرض على الأقل- إن لم يكن المؤلف نفسه- أغفلت العنصرين معا، فشخصية الأميرة مجهضة الوعي ولم يعد لها من دوافع الخروج عن القصر إلا الرغبة في التسرية عن النفس والتجوال في البستان برفقة وصيفتها التي تبدو حلية من حلي المكانة بأكثر منها شخصية درامية ولو بالغة التنميط.وتتردد رغبة الأميرة عند الوالي فيفرضها على وزيره غير مبال بما يوحي به من ضرورات التأمين بالحراسة ومظاهر المكانة العالية، ولا تلبث الرغبتان أن تتمددا- وبطريقة عشوائية غير مبررة- خارج القصر وبستانه، فتتحكم في مساريهما المصادفات التي تسوق من تسوق إلى جوار أسوار القصر وجدرانه العالية، وتستبيح هزلا متعمدا أحيانا، ومعتمدا أحيانا أخرى على الجهل بشخصية الوالي، مما يعد تنويعا على حيل التنكر، ولكنها في مجموعها تؤدي إلى ترهل النسيج، وتخلق بطلا وهميا ذا فعل مجان فاقد الجدوى.

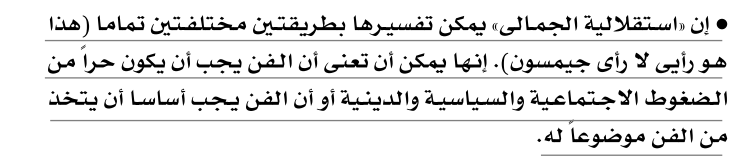
وهذه المواقف تعد تنويعة على ثنائية"السيد المغامر- التابع الجبان"، فمن ثنائية"تاجر الأقمشة سلمان المغامر الغريب عن الولاية- تابعه سالم تاجر الحظوظ ابن البلد الملم بأحوالها"، لثنائية "العجوز الأعمى الثرثار بالأحوال المتردية- مرافقه الجبان"، إلى ثنائية"الطبيب عصب الذي يستدعيه الوزير- تابعه"اللذين يغلب عليهما التخنث والشذوذ في غير طائل إلا الهزل.ولكن إن كان الطبيب يؤكد خطة الوزير ويعمقها، فالثنائيتين الأخريين تتجهان إلى تعرية هذه الخطة التي تبدو مكشوفة للعامة أمام الوالي، فالعجوز يفضحها له بثرثرته و"سلمان"يتعرف إليها من"سالم"، ويتنكر في صورة طبيب ليفضحها ثانية بدوره أمام الوالي نفسه، فيوقظه من غفلته.وهذا التكرار كان يقتضي- في رأي- دمج دور"سلمان"في دور"العجوز"ابن الولاية الذي باءت حاجته عند الوالي بالإخفاق على يد الوزير وأعوانه، مما ينقذ النسيج الفني من الترهل والمجانية.

وعلى أية حال، فعلى طريقة الحكايات الشعبية لا تخلو النهاية من إيحاءات بعاطفة تنشب بين "سلمان"والأميرة الشابة، بمثل ما تنشب بين"سالم"والوصيفة"فضة.وقد ركز المخرج"ناصر عبد الرضا"- في تقديري- على عناصر الهزل في النسيج الفني معتمدا على أداء ممثلين متمرسين، وقدرة بعضهم على الارتجال اللفظي المثير للضحك، في ظل العلاقات الثنائية التي تتيح ذلك، مما أسهم في ترهل المشاهد أحيانا، وأفقدها الاستجابة المرتقبة أحيانا أخرى.وتميز"عبد الناصر درويش"في"سلمان"بخفة ظله وخفة حركة الصعلوك المغامر، و"عبد الله اليامي"الذي بدا في "سالم"مضخة لحيل الفنان الشعبي، و"سيار الكواري"في"الوالي"بقفزاته الضيقة البطيئة كالديك الأعرج، و"محمد السني"في الطبيب الأفاق المخنث وإن يكن في غير ضرورة، و"فيصل رشيد" في دور العجوز الأعمى، وإن كانت حركته ولفتاته في حاجة إلى دراسة وموائمة مع الدور.

ولم يخل العرض- في الحقيقة- من استعراضات بالغة الدقة والمرونة في الأداء المتناغم بين الراقصات، فضلا عن الثراء البصري، قدمتها فرقة"جلنار"السورية بمرافقة عديد من الموشحات القديمة مثل"يا شادي الألحان"، "لما بدا يتثنى"و"هاتها يا صاح واملأ الأقداح"، لكن رغم جمالها بحد ذاتها إلا أنها كانت بمثابة فواصل بين المشاهد، لا صلة بينها وبين الدراما أو ما تفترضه من أجواء.وقد أضيف ثراء الاستعراضات إلى ثراء المنظر المسرحي الذي صممه"عبد الله دسمال" بدقة تنفيذه بطابعه الزخرفي، وحله الموفق بين داخل القصر وخارجه، وإن كان التلاحم بين سور القصر وقباب المداخل/المخارج الجانبية في منظر الشارع، غير مبرر.ورغم أي تحفظات ممكنة على العرض إلا أنه كان ممتعا في مجموعه، ولم تحل لهجته المحلية دون التواصل معه.


د. سيد الإمام

● الفنانة ريم البارودى انضمت إلى أبطال مسرحية «زى الفل» للمخرج عادل عبده والمقرر عرضها على مسرح البالون نهاية هذا الشهر.



• إن «استقلالية الجمالى» يمكن تفسيرها بطريقتين مختلفتين تماما (هذا هو رأيى لا رأى جيمسون). إنها يمكن أن تعنى أن الفن يجب أن يكون حراً من الضغوط الاجتماعية والسياسية والدينية أو أن الفن يجب أساسا أن يتخذ من الفن موضوعا له.





"العنترية" والاحتفالية العربية

في إطار المهرجان السابع للمسرح العربى – قدمت فرقة مسرح المبادرة المغربية "تأسست سنة 1971بمدينة سلا" مسرحية "العنترية" تأليف الكاتب المسرحى المغربى الكبير وأحد منظرى "الاحتفالية" "عبد الكريم برشيد"، وإخراج "عبد المجيد فنيش"، وهو العرض القائم على نص برشيد "عنتر فى المرايا المكسرة" الذى كتبه بعد هزيمة يونيو 1967 ويصور عنترة المحارب الأسطورى مقهوراً فى زمن الضعف وذليلاً من الاستعمار.. فعادةً ما يقوم "برشيد" فى أعماله باستحضار القضايا العربية دون انفصال تاريخى بينها وبين الحاضر، وهو يقدم من خلالها رؤية مركبة للماضى على ضوء الحاضر، والزواج بين الماضى والحاضر بوعى نقدى وشعور بالقلق واهتمام بسيرة الإنسان العربى المعاصر، وهذه الرؤية تواكبها رؤية أخرى على مستوى (الشكل) من خلال فنون الاحتفالية التى تعد أساس التواصل مع أى جمهور، وهى تلك الصيغ التى أفرزها الوجدان الشعبى العربى – من أجل إيجاد لغة فنية شاملة ومتكاملة، وهوية مستقلة للمسرح العربى.

وفى تصورى أن برشيد هنا – فى هذا النص – يقدم لنا المسرح الملحمى العربى الصميم الذى يختلف عن ملحمية بريخت فى توجهه وأيديولوجيته، وفى بعض التفاصيل مثل "التأكيد على مسرحية المسرح" أو عدم الإضطرار إلى إسدال الستار، وتغيير المناظر أمام المشاهدين، وإزالة أى شعور يمكن أن يتولد فى نفس المتفرج عن واقعية ما يراه، أو الاستعانة بالأفلام والشرائح، وكذا فى منهج الأداء التمثيلى حيث لا يذيب الممثل شخصيته فى شخصية الدور الذى يؤديه" إذ إن برشيد يتوجه بخطابه على ألسنة شخصياته فى إطار واقعى، لا سردى، ومترابط، يخاطب العواطف والعقل معا.. مؤصلا ومجذرا لهذه الملحمية العربية – التى تسعى لأن تتخذ الشكل الاحتفالى الذى ينادى به برشيد.

وذلك من خلال ثمانية شخوص حيث تبدأ الأحداث بمملوكين – أحدهما جندى فقير – يبحثان فى المدينة عن راو أو منشد سيرة عنترة – الذى اختفى بعد أن أنشد جزءا أو جانبا من سيرة عنترة فى إحدى المقاهى – وفى أثناء رحلة البحث عن ذلك المنشد لسيرة عنترة – الذى سرعان ما يظهر ويختفى – يقوم بالعزف والإنشاد محمدبن الحسين السلاوى، ومعه طارق الرميلى يلتقيان بنماذج مختلفة من البشر أولها: ذلك السكير الضائع الذى يبحث عن وعيه والذى سمع بذلك المنشد الذى يبحث عنه الجميع؛ لأنه يبعث فيها روح البطولة والشجاعة والنضال. ويلتقيان أيضا ببغى "كنزة فريدو" مقهورة تتعرض للمظالم من كل من يقترب منها وإذا طالبت بحقوقها تعرضت للضرب والإهانة، فنجدها تسب وتلعن البشر الكلاب الذين يأكلون لحم إخوتهم فى الإنسانية ميتًا.. لكنها سرعان ما تفيق من نوبات غضبها وتعود لتنضم إلى الباحثين عن ذلك الشاعر المنشد الراوى لسيرة عنترة.. فلربما تعيد أشعاره إليها إنسانيتها التى تبعثرت، وتتواصل رحلة البحث فتظهر شخصيات أخرى هائمة وضائعة تبحث عن مصيرها – كالسائرين نياما – فتنضم إلى مجموعة الباحثين عن ذلك المنشد الذى قد يوقظ وعيها ويأتى على يديه خلاصها من مصيرها المظلم.. لكن هيهات.

لذا فالنص يحمل خطابا مأساويا.. شخوصه تبحث عبثا – ودون جدوى – عن ذلك البطل المخلص الفرد القادم من عالم الغيب.. لكن الخلاص لا يأتى على يدى فرد حتى لو كان بطلا أسطوريا.. وفى هذا الإطار استطاع الكاتب أن يجسد خطابه بشكل درامى.. دون خطابة أو حديث مباشر تجاه المتفرج – كما يحدث فى ملحمية بريخت، بل يأتى الخطاب فى سياق أحداث رحلة البحث عن ذلك المنشد الهائم على وجهه كالطيف والصارخ فى البرية فلا أحد يصل إليه!

وقد استطاع المخرج المبدع والمتفهم لطبيعة النص الذى يقدمه؛ عبد المجيد فنيش، أن يقدم عرضه فى بساطة ودون زخرفة، أو يزينه بعوامل الإبهار المعروفة فى المسرح، ووظف كل عناصره الجمالية فى خدمة النص الرشيق.. إذ ركز على النص الدرامى، فى مسرح يكاد يكون عاريًا إلا من نموذج متخيل (لعنترة) يظل ماثلا طوال الوقت كخيال المآتة موحيا للمتفرج بالمكان والزمان.. دالاً ومُشيراً إلى أن الخلاص لا يأتى على يد فرد.. حتى ولو كان عنترة بن شداد، وأن الخلاص لا يأتى إلا عن طريق وعى الجموع.

(السينوغرافيا.. لعبد الله الفحصى) الذى قدم أبسط أدوات الإكسسوار وأقل عدد من (موتيفات) الديكور الموحية، وكان للملابس (تصميم: فاطمة الخديوى) دورها الدال لتشير إلى الملامح الخارجية لكل شخصية وبشكل دقيق ودون زيادة – حتى كادت الملابس أن تُغنينا عن تفاصيل الديكور، حيث استطاع المخرج المتميز أن يجمع هذه العناصر، وبخطة إضاءة محدودة ودون ألوان وزخرفة قد تشتت ذهن المتفرج، وتركز على الفعل والحركة من خلال حركة واعية خلقت إيقاعا نابضا بالحيوية، وفى تكوينات جمالية صاغها بأجساد الممثلين التى كانت فى المرونة والاستجابة لتلبى سرعة التشكيل والتجسيد.

ومن هنا جاء الأداء التمثيلى كأبرز جماليات هذا العرض الهام والجاد فى تناوله لقضية مصيرية من قضايا الأمة العربية، وبدا الممثلون كفريق عمل متكامل ومتلاحم جمال بنشيبه) ذلك الجندى المهزوم الذى استطاع مع رفاقه – ومن خلال اللغة العربية الفصحى البليغة ذات الجماليات الواضحة – أن يجسد المشاعر الداخلية قبل أن يقدم شخصيته من الخارج، و (كنزة فريدو) التى تقوم بدور البغى بنبرات قوية.. حادة ونافذة فى الصميم دون صراخ، و (سعيد بلكدار) فى دور السكير التائه الذى ضل الطريق.. متنقلا بين الهمس والتوجع الباكى والغضب المكبوت، وتتوالى الأسماء أحمد ولد القايد، طارق بقالى، محمد تويقه، وكذا طارق الرميلى فى الإنشاد والذين لا يقلون مهارة وإتقاناً عن رفقائهم.

إن مسرحا جادا "كالعنترية" الناطق بلغة عربية فصحى قادرة على الوصول والامتزاج بالوجدان العربى – يُعد نموذجا نبحث عنه فى مسرحنا العربى – بعد أن تفشت فيه أمراض الانبهار بموضات المسرح الغربى العابرة تحت لافتة ما يُسمى بالمسرح الحديث، والتى سرعان ما تنتهى إلى لا شىء.. فمسرح برشيد ينتمى إلى الكتابة الاحتفالية ذات الرؤية المركبة، والمتنوعة الأبعاد والمستويات، والتى تستند إلى البصر والبصيرة، وعلى الحس والحدس، وعلى الحلم والخيال، والمتحررة من الصور الثابتة والجاهزة، وتبتعد عن الأفكار المعلبة، وعن الطرق المعروفة والمألوفة والمُعيدة، وهى الرؤية التى بدأها عام 1976منذ أكثر من اثنين وثلاثين عاما، وما زال يواصل مسيرته الطويلة مُراهنًا على الزمن دائما.. فالمسرح الاحتفالى ليس جسدا واحدا أو كينونة تامة ومغلقة ومكتملة لكنه مسار وجود متجدد، وبهذا تكون مسارح متعددة ومتنوعة ومتتابعة لا يلغى أحدها الآخر..

عبد الغنى داود

عرض يزاوج بين الماضى والحاضر بوعى نقدى وشعور بالقلق!

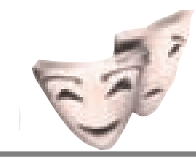


تكوينات جمالية صاغتها الأجساد

العنترية نموذج ضد الانبهار بموضات المسرح الغربى



عرض قادر على الامتزاج بالوجدان العربى



• تنتج أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة تعارضاً بين الواقعية والنزعة إلى الحداثة فى فهمهما الاثنين على أنهما جوانب شكلية للنصوص وكاسمين لفترتين أدبيتين وفنيتين واضحتين.

الزنـزانـة..

عرض يسألنا عن معنى الحرية



كلنا داخل الزنزانة ونسعى للخروج منها

حالة السجن وانعدام الحرية والحصار؛ هل هى نتيجة لمؤثر داخلى نفسى يتعلق بتكوين الشخصية ذاتها؟ أم أنها نتيجة ظرف اجتماعى؟ وهل من الممكن أن تكون حالة الحصار هذه هى محصلة لتمازج بين ما هو نفسى وما هو اجتماعى؟ أى بين ما هو داخلى ما هو خارجى؟ أم أن كل حالة تؤدى للأخرى؟ وهل إذا تخلصنا منهما سيؤدى ذلك بالتبعية للتخلص من الحالة الثانية؟ ومن أين نبدأ؟ هل نبدأ أولا بمحاولة التحرر الخارجى أم الداخلى؟ أم يجب أن تكون المحاولة للخروج من الاثنين معا متزامنة فى نفس الوقت؟

كل هذه الأسئلة بل وغيرها يثيرها فينا عرض مسرحية (الزنزانة) الذى قدمته فرقة نادى مسرح المنيا من تأليف السيد الشوربجى؛ وإخراج رائد أبو الشيخ؛ ضمن فعاليات مهرجان نوادى المسرح الأخير؛ ومن الواضح أن المعالجة التى قام بها المخرج للنص قد خرجت به من أسر التقليدية إلى رحاب أوسع وأكثر؛ وهذا واضح من خلال تسميته لشخوصه على خشبة المسرح؛ فبدلاً من أن يكون الحوار بين حسونة وشرارة وحنفى والحارس - وهى؛ كما هو موجود بالنص المطبوع بنشرة المهرجان - أصبحنا أمام الغضب واليأس والخوف بدلا من حسونة وشرارة وحنفى؛ مع أننا نجد أن تسميته هذه لشخصياته أو للجوانب التى أراد إبرازها فى النفس الإنسانية؛ والتى بدورها تلعب دورا هاما فى سجنه وحصاره؛ لم تأت على جانب كبير من الصواب؛ لأن العلامات البصرية الخاصة بالملابس التى ترتديها هذه الشخصيات أو هذه الأنواع الثلاثة من الشعور الإنسانى أشارت إلى غير ذلك؛ هذا بالإضافة للدالات اللفظية والحركية، فنحن أمام ثلاثة أشخاص؛ الأول مرسوم على ملابسه دائرة مكتملة، والثانى نصف دائرة يسرى؛ أى أننا أمام شخصية واحدة تتصارع مع يأسها وخوفها؛ ولا يمكن عندما يمتزج اليأس والخوف معا أن يولدا غضبا!! ولكن يمكن للنفس الإنسانية التى تتصارع مع اليأس والخوف أن يكون عندها بعض من الغضب من هذين الشعورين أولاً؛ أى من نفسها ومن الظروف الاجتماعية والمادية التى أدت لتكوين هذين الشعورين.

المهم أننا سندرك من خلال نص العرض أننا أمام نفس معزولة ذاتياً وأيضا تتعرض للقهر على مستوى النظام بالإضافة للقهر الاجتماعى وعدم التأقلم معه؛ بشكل يقترب من الدراما النفسية التعبيرية ؛ عن طريق محاولة نقد الذات بإبراز عيوبها أمامها وإخراج ما هو مكبوت أو ما هو غير مسموح له بالظهور أمام الآخرين ووضعه بصورة حقيقية أمام الوعى لكى يتحاور معه ويواجهه، حتى يصبح قادراً على تجاوز هذه المخاوف، إن هذه المعالجة اعتمدت أيضا على عادة تصوير المرأة بالشكل القاهر للرجل ودائما ما تكون هى البداية لكل الشرور أو الآلام التى يتحملها الرجل سواء كان هذا من فعلها تجاهه أم من خلال ردة فعله على طبيعة تعاملها معه، وأيضا هذه المعالجة قد زاوجت بين القهر الذى تمارسه المرأة على الرجل إنسانياً واجتماعيا من خلال وأد الأحلام أو الشروع فى الخيانة... إلخ وبين القهر الذى يمارسه النظام؛ فكل استدعاءات للمرأة داخل هذه النفس المضطربة جاءت بمصاحبة الحارس لهذه المرأة، فمرة يكون هذا الحارس مشاركا فى عملية القهر لهذا الرجل ومرة أخرى يراقب، هذا الحارس الذى يحمل بالإضافة إلى دالة النظام دالة أخرى نفسية حيث يقترب دخوله للحدث بصيحات أو استدعاءات للخائف أو اليائس بحيث يزيد الخائف خوفاً واليائس يأسا ويكون العقاب على النفس كلها أى على الشخصية التى ترتدى الدائرة الكاملة برغم أن المخرج المعد قد سماها بالغاضب! المهم أن المخرج المعد من خلال نص العرض قد استعرض عن طريق اللوحات التى يبدو فى بعض الوقت أنه ما من رابط يجمعها، وهذا شىء من سمات هذا النوع من الدراما حيث يكون الأمر معبرا عن تداعيات نفسية؛ وجاءت هذه اللوحات معبرة عن حالات الإحباط المجتمعية والنفسية التى يتعرض لها هذا الذى يرتدى الدائرة الكاملة، من خلال علاقاته بالمجتمع والمرأة، وأيضا من تجمع شعورى الخوف واليأس به بحيث إنه لا يستطيع أن يتخذ قرارا بدونهما ولا يذهب لمكان دون أن يصطحبهما، كما أن وجوده فى هذه الزنزانة جاء لتهمة التخلص من هذه المرأة أو على الأصح محاولة التخلص من هذه المرأة، والتى ستدرك يقينا أن هذه المحاولة أو التهمة ليس لها وجود على مستوى الواقع، وإنما وجودها على المستوى الآخر حيث إنه قد أخرج هذه المرأة من حساباته، أى أنه قد أخرج الحب والتحقق الذاتى وأيضا كل ما يعنيه هذا من وجود منزل وعمل ومن ثم أولاد يمكن أن يكونوا هم المعبر عن المستقبل أو الامتداد، وستدرك أيضا من خلال هذه المعالجة أن هذه المرأة فى بعض الأحيان تتشارك قهريا إن صح التعبير مع هذه الذات المضطربة، لأن الكثير من عوامل تنكرها للحب والوعود، كان من جراء تحكم هذا الحارس / النظام / المجتمع، ثم فى النهاية عندما تتأزم الأمور وتصل للذروة نجد أن هذه النفس قد واجهت الشخصية المسماة بالخوف ومن ثم تخلصت منها؛ وأيضا نجحت فى إخراج الشخصية المسماة اليأس خارج نطاق الحدث، لذا حدث التحول أو الرسالة التى أراد العرض أن يوصلها لنا، فعندما حدث هذا وبقيت الشخصية المكتملة، استطاع هذا المكتمل، أو هذا المتخلص من اليأس والخوف، أن يواجه الحارس، بل وأن يفرض عليه متطلباته. وبدأت الزنزانة فى التهاوى فقد بدأ طريق الخروج / الحرية.



الزنزانة داخلنا فمن يخرجنا منها؟



جاء ديكور وائل درويش إلى حد ما موفقا ومعبرا عن الحالة، فقد أخذ شكل إطار أشبه بالمعين، فى وضع غير مستقر ليدور به التمثيل، وأيضا وضع بعض الأشكال لعمارات سكنية فوق هذا الإطار، وقد أراد أن يبين أن المجتمع كله يعيش هذه الحالة من السجن والحصار، وأن زنزانة واحدة تضمه، كما كانت المرآة الموضوعة بأعلى منتصف المسرح معبرا جيدا عن الحالة وأيضا تحيلنا إلى أنفسنا، أى أن ما نراه أمامنا يحدث لنا نحن، وأيضا نجح فى عدم التحديد الزمنى والمكانى ليعطى الموضوع بعداً أكبر على مستوى الزمان والمكان، ولكنه فى نفس الوقت حصر مجال الحركة فى حيز ضيق مما كان له أثر بالغ على عدم قدرة المخرج على الخروج بالممثلين فى الكثير من الأحيان من حالة الثبات فى مشاهد من المفترض أن تتسم بقدر أكبر من التوتر والحركة. وكانت الإضاءة التى صممها ونفذها الحسينى عبد العال بشكل متوافق مع الحالة المسرحة أمامنا قد جاءت تعبيراً عن الحالات النفسية الموجودة أمامنا وكان لكل حالة لونها الإضائى الخاص بها والذى يتراوح بين الشدة والخفوت طبقا لمقتضيات الحالة وربما يعود هذا الأمر لأن الحسينى عبد العال فى الأصل مصمم للديكور، كما أنها تميزت بانضباط أوقات نزولها على عكس الكثير من العروض المقدمة فى المهرجان، أما الأداء التمثيلى لكل من رضا طلبة، ووليد عبيدة، وأحمد صلاح الذين مثلوا الحالات النفسية الثلاث فقد جاء جيدا ومتناغماً إلى حد كبير بشكل أوحى فعلا بالتوحد وإن كان تميز عنهم رضا طلبة قليلا، كما أن أكرم نادى الذى قام بدور الحارس وليلى قطب، قد قدما دوريهما بأداء سلسل ومتناغم رغم أن المخرج لم يتعامل معهما بنفس القدر الذى تعامل به مع ممثلى الحالات من التدريب والاهتمام ولكنهما طاقتان مبشرتان.

أما إذا تحدثنا عن رائد أبو الشيخ كمخرج ومعد للموسيقى، فمن الواضح أن إعداده للنص والبحث عن الموسيقى الملائمة التى اقتربت لحد كبير من تصوير جيد للحالات ومعبرة عنها فى نفس الوقت، قد استلزمت منه الجهد الأكبر، بحيث لم يجهد نفسه كثيرا فى رسم الحركة المسرحية التى تعبر عن التوتر والانقسام.. فجاء الأداء فى الكثير من الحالات من حالة الثبات كما قلنا سابقا ولم يحاول أن يجعل مهندس الديكور يبحث عن حلول ملائمة بدلا من هذه الإطارات التى حصر بها شخصياته وانحصر أيضا هو داخلها، مع أنه فى الأصل يصور زنزانة نفسية لا طبيعية، كما أن الثبوت المشهدى أو ثبات الصورة الذى قبله من مهندس الديكور لم يساعده كثيراً فى الإحالات للعوالم التى حاول أن يصورها ولا حالة الغربة النفسية القائم عليها نص العرض، ولكنه - أى رائد أبو الشيخ - فى المجمل كمعد ومخرج قد نجح فعلا فى تقديم عرض جيد. وواضح أنه يسير على نفس النهج، فهذا هو العرض الثالث الذى أشاهده له، وفى كل العروض كانت أمور الغربة النفسية وحالة انقسام الذات هى شاغله، وربما وجود المؤلف معه فى التجربتين السابقتين - فقد كانت التجربتان لمؤلفين محليين من المنيا - قد حد من قدرته وخياله أو من طرحه الذى يريده، فاستعان هذه المرة بمؤلف غير موجود معه على مستوى الواقع ليتمكن من تقديم وجهة نظره، وفعلا كان هذا العمل هو الأفضل فى هذه العروض الثلاثة ولكن ربما يجب علينا أن نقول له إن هناك الكثير من النصوص التى ربما تتواءم مع اتجاهه دون الحاجة إلى لىّ ذراعها لتتفق معه قلبا وقالبا.



مجدى الحمزاوى

• المخرج سامح بسيونى يستعد حالياً لتقديم مسرحية «هاملت» لوليم شكسبير.

● عندما يتعلق الأمر بإبسن لا يهم فى الحقيقة ما إذا كان المرء يفضل النزعة إلى الحداثة أو الطليعة أو ما بعد الحداثة. ومن الناحية الجمالية كلها أقسام فرعية من أيديولوجيا النزعة إلى الحداثة التى تنفى إبسن مع «الآخر المحتقر» بالتحديد الفئات المحتقرة مثل الواقعية والطبيعية والميلودراما والدراما الرومانسية.

مرونة تكوين الفضاء المسرحى بأجساد فويتسك البشرية



أجساد مرنة وفضاء مسرحى نابض

أن يستغنى الممثل عن اللغة ، عن النطق بكلماته الورقية الفاقدة للروح البشرية ، شيء أصبح وارداً ، خاصة إن صار الجسد بديلاً عن الكلام الملفوظ ، كإحدى مفردات العمل المسرحي ، مكتسباً دلالاته الفنية المغايرة فى كل لحظة ، ليس ـ فحسب ـ فى نطاق ضعف الإمكانات المادية أو المكانية على السواء ، ولكن على اعتبار الجسد أطروحة هامة فى تكوين مسرح الصورة أيضاً . بالإضافة إلى أن ملء الفراغ بمكونات بشرية يكسبها صورها المتعددة لما تضفيه الأجساد البشرية من انطباعات حيوية ، مساعدة بذلك فى مرونة الرؤية المسرحية وإعطائها بعداً جمالياً .

لا أظن أن المواد البلاستيكية والدهانات والأخشاب المستخدمة ـ التى يبرز اهتمامها فى جوانب أخري ـ تستطيع أن تغذي أبصارنا كما تفعله الصور الحية التى تلونت بأجساد الممثلين ، كما جاء فى عرض (فويتسك) الذى افتتح به مهرجان مسرح النوادى فعالياته للمخرج مصطفى مراد ، ومن إعداده ـ أيضاً ـ عن نصى جورج بشنر وصامويل بيكيت (فويتسك ـ المشهد الأخير من المأساة) .

وكان ذكاء من المخرج أن ينتبه للقيمة الجسدية التى ملأ بها فراغه البسيط والمحدود ، كاسراً وهادماً لهذا الحيز ، بل وخالقاً فضاءً مسرحياً بديلاً متخيلاً ، وأصبح الممثل بذلك هو حامل دلالته المسرحية . هذا بجانب استفادة المخرج من اللعبة المسرحية الشهيرة (المسرح داخل المسرح) .

ليقدم شخصيتين (المخرج ومساعدة المخرج) يسعيان لتقديم مسرحية ، ولكن مع الأخذ فى الاعتبار ، أن فرقة الممثلين تكاد تكون فى حالة من الجمود الفكرى والجسدي ، وكأنها مازالت مجرد شخصيات ورقية (ميتة) ، وما على المخرج الذي لعب دوره (وليد الميضي) بأداء جنونى إلا أن يبعثها من رقودها بهيمنته المسيطرة على الشخصيات ، بارزاً الصورة السلطوية التى يكتسبها المخرج مستغلاً (مساعدته) التى قامت بدورها (فاطمة سعيد) مستغلة زيها الرسمى (القميص الأبيض والجرافت) ، فتوضح جوانب الشخصية الرسمية التى تطيع المخرج بسلطته و زيه العسكري (الكاكى) ـ والذي أفاده ـ أيضاً ـ عندما لعب شخصية (الضابط) .

ومن هنا تتشكل الخيوط والعلاقات بين المخرج ومساعدته كوجهى سلطة تمارس هيمنتها على الشخصيات التى هى مجرد عرائس ماريونيت وهو مشهد يشير إلى تراتبية السلطة التى نجد على رأسها الرجل / الذكر .

ومن خلال تشكيل مفردات الفضاء المسرحى وإبراز دلالاته الدرامية ، قدمت المجموعات دائرتين بواسطة الأقمشة البيضاء ، خرج منها فتى وفتاة (يمثلا شخصية فويتسك وماريا) ويجسدا دلالياً الثنائية الفطرية للحياة ، رجل وامرأة ، لينتهى المشهد بصورة ثابتة على مستوى أعلى من الاسيتدج لماريا وهى تحمل الطفل بسعادة ، هنا يتدخل المخرج من وسط الجمهور معترضاً ، ومع مساعدته يبدأ بتغيير معالم الحدث وتحطيمه ، صاعداً للصورة الثابتة ، ليفكك مفرداتها ويعيد ترتيبها مرة أخري داخل إطار الفراغ المسرحى من ناحية ، وكاسراً لصيغة الارتباط بين فويتسك وماريا ـ المتجسدة فى الطفل الذي أخذه المخرج ـ بين فويتسك وماريا من ناحية أخري . مع الأخذ فى الاعتبار أن هذا المشهد الصغير أعطى شكلاً اختزالياً للعرض كله ، فصارت القصة خطوطها العريضة معروفة للجمهور ، وعلى مدى العرض المسرحي ستصير هذه هى مهمة المخرج فى تحقيق وتنفيذ خطوات الانفصال بين فويتسك وماريا .

فاعلية الفضاء المسرحى واكتنازه بمدلولات التشكيل الجسدى

إذ ساعدت مجموعة الشباب الحاملين للأقمشة البيضاء طوال العرض ، فى إظهار مدلولات الصورة المكانية ، بمرونة أجسادهم المتحركة ، ففى صالون حلاقة فويتسك يدخل الضابط ـ الذي قام بدوره المخرج ـ ضمن طابورعسكري ، مقسم إلى صفين من الأقمشة البيضاء . غير أن الممثل لا يفصل بين أداء المخرج والضابط متعمداً إظهار العلاقة السلطوية والديكتاتورية بينهما ، فلا يمنع أن يعود لشخصية المخرج فى وسط المشهد فجأة ، مقاطعاً جملة أو حواراً ما قائم من قبل الشخصيات الأخري ، لتتدخل حينها المساعدة على الفور لحل الأزمة بتحريك فويتسك الذي عاد لهيئته الماريونيتية بمجرد وقوف المشهد (وهو الدورالذي أجاده محمد فتحى بصوته الخافت المعبر عن الشخصية المسيطر عليها) ونفس الأمر يصير على شخصية ماريا باعتبارها عروسة تحركها المساعدة . فاللوحات بذلك لا تكتمل فى حكاية فويتسك ، ولا تلبث أن تتهدم على يد المخرج الذي يسعي جاهداً لتحطيمها ، بحيث لا تصل إلى نهايتها بشكل تام ، ويظل المشهد بذلك فى حيز البروفة والتجريب الذي يتشكل ويعاد برؤية جديدة تناسب ما يريده المخرج / الضابط .

كما تتضح فعالية وديناميية الفضاء المسرحي باكتنازه لمدلولات التشكيلات الجسدية التى تتكون متأرجحة بين كونها صورة ثابتة كخلفية لغيرها متحركة، فماريا وسط بعض الفتيات اللاتى تأخذن وضعية ثابتة فى الخلفية على المستوى المرتفع بيدهن كعلامة تطهيرية على الاستغفار لمحو خطاياها، وأسفل هذا المستوى صورة الضابط وهو يلمح لفويتسك بعلاقته بماريا .

ومرة أخري تلعب الصورة المتغيرة دلالة جمالية على اللوحة الثابتة وهو ما نلحظه فى مشهد انفراد الضابط بماريا فى غرفتها ، فعلى المستوى الأعلى يقف فويتسك بحالة هسترية يشيد ويمدح فى الضابط قائلاً : .. إنه رجل شريف ، بينما تتشكل فى الأسفل ، حلقة دائرية متحركة من الأقمشة ، تضيق شرنقتها على الضابط وماريا فقط ، حتى تخرج ماريا من هذه الحلقة صارخة ، تتخلى بعدها عن ملابسها الوردية ، وتكشف عن فستانها الأسود بمدلول يعطى طابع الحداد والاحتجاج . وإن هذا البعد المسافي والمترابط فى ذات الوقت بين التشكلين ، هو ما يخلق تناسقاً وتناغماً ويضفي على الصورة جوانب مرنة المعالم.

كما يأتى مشهد السوق والمهرجان الذى تود ماريا حضوره مع فويتسك ، متجسداً بأصوات الممثلين وحركاتهم البهلوانية ، وبواسطة حائط من الأقمشة يتشكل على الفور باب لمكان عرض (كالسيرك) ، تدخله ماريا مع فويتسك ، وما إن يستدير الممثلون الحاملون للحائط القماشي ، فينتقل بنا المشهد من داخل السيرك .

إن علامات ودلالات السياق الدرامى تقرأ وتتكشف سيميائياً فى ظل العلاقة المتبادلة مع الصور والإشارات التى يحملها فضاء العرض ، فعلى سبيل المثال ، مشهد بين ماريا ومارجريت ـ التي قامت بتأديته (مساعدة المخرج) ـ الواقفتين داخل تشكيل من الأقمشة البيضاء يمثل نافذتين تطلان منها على الضابط داخل الطابور العسكري ، وهو ما يفسر الذات النفسية المضطربة لدي ماريا لرغبتها وحلمها فى الحصول على طفل ، يكون الضابط هو بديلها الوحيد فى تنفيذ هذا الحلم الذي فشل فويتسك فى تحقيقه . وبالتالى فإن كان الضابط فى أول دخوله لصالون فويتسك ، يجلس على كرسي حلاقة كدلالة على ضعف موقفه ، فإن موقفه يزدادا قوة فى زيارته الثانية لصالون فويتسك ، من خلال ظهوره ضمن تأبين لحفل عسكري على الهيئة الأمريكية ، يظل فيه الضابط واقفاً ، بينما يجلس فويتسك على الكرسي فى حالة انهيار بعدما سمع عن علاقة زوجته بالضابط .

بهذا بدأ الواقع الافتراضي للفضاء المسرحي باتخاذ مدلول مغاير لشرح علامات الفضاء الدرامى ، فالمكان الذي تشكل جمالياً بصورة المجموعات وأصواتهم الغنائية ليكون أقرب بمشهد بحيرة البجع ، حين مثل اللقاء الأول لأندريس وفويتسك الذي يحكى عن حلمه بطفل صغير، ليشير بذلك لصفاء الأحوال النفسية واستقرارها بين فويتسك ماريا، نفس المكان يصيرأجساماً هامدة مغلفة بأقمشة بيضاء أشبه بمناظر القبور، يتجول بينها فويتسك منهاراً بعد معرفته بحقيقة علاقة ماريا بالضابط ، كإشارة على اقتراب رائحة الموت وإحاطته بالأحداث .

ولأن ماريا تجمدت فى وضعية الاستغفار السابقة ، لم يكن على المخرج إلا أن يستعين بـ (مساعدته فى الإخراج) لكى تلعب دور ماريا فى حفل الرقص مع الضابط ، حيث وضح لنا من خلال رسم الممثلين دائرة بالأقمشة تحيط رقصة الضابط مع ماريا ، وهو ما يشير لاكتمال شبكة الانتقام التى تولدت داخل نفسية فويتسك غير المتزنة والمهيئة لاستقبال خيوط الشك التى نسجها الضابط / المخرج فى عقلية فويتسك، ليحفزه على الخطوة الأخيرة بقتل ماريا .

فالحقيقة التى صارت بعيدة وغائبة عن عيون فويتسك ، تجسدت فى مشهد يبرز اختفاء الطابع الطفولى البرئ لفويتسك أثناء تجوله وسط الأطفال اللاعبين للبحث عن أداة الانتقام ، يجدها لدى بائعى السكاكين اللذين لعب دورهما (المخرج ومساعدته). ومع نهاية حياة ماريا على يد فويتسك ، تتكشف لنا الخيوط السرية التى تلاعب بها المخرج / الضابط بهذه العلاقة ، إذ نجده يتحرك متراقصاً وكأنه مخرج / مايسترو العرض ، محركاً يديه بتناغم مع إيقاع المشهد . وفى تكوين بديع يقف فويتسك ووراءه مجموعة من شباب المجموعات ، وأمامه ماريا راكعة والتى خلفها ـ هى الأخري- مجموعة من الفتيات يتخذن نفس وضعها ، وتصيرالطعنة واحدة موجهة من فويتسك ومجموعته تجاه ماريا ومجموعتها الصارخة .

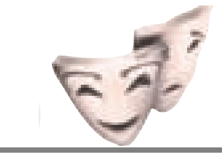
ولا تنتهى المجموعات من إكساب الفضاء المسرحي بعداً سينوغرافياً وجمالياً يساهم فى فعالية الفراغ ومرونته ، ويضفي دلالات نسقية توازى صورة غياب الحقيقة وزيفها ، فى ظل السلطة المتحكمة المخرج / الضابط، مايسترو العملية الفنية، محققاً ما يريده بشبحياته التى بثها مستغلاً مساعدته وانسياقها له. وبالتالى تخلو محاكمة فويتسك وتنفيذ إعدامه من صور الإنصاف ، متجسدة فى شهود مزيفين يختزلها الضابط / المخرج بأقنعته الشبحية ذات الملامح الواحدة ، والتى يعرضها واحدة تلو الآخري ، إذ يعتبر فويتسك هو من دفع بنفسه للانتحار ، وتحقق هذا فى صورة إعدامه وحوله المجموعات ، صانعين مشنقة لأنفسهم من القماش الأبيض . حينها يظهر المخرج بالطفل ويناديه بـ (طفلى الصغير) ، ويقدمه أمام جميع الممثلين ، والذى هو إشارة لوليد العملية الفنية للمخرج .

فإن هؤلاء الممثلين حاملي العلامات والدلالات التى نستطيع ملامستها فى تشكيلاتهم للفراغ ، أظهروا قدرة الفضاء المسرحي والنصي ، على إعطاء مفردات كثيرة التلوين ، وهو ما أكد على صيغة التواصل الحيوية ببعديها المكانى والدرامى بين الممثل والمتفرج ، إذ إن الوسيلة التي ينظم بها الفضاء تعد فى حد ذاتها صوراً من صور التواصل ، وهو ما يبرز حيوية جسد الممثل الحي وسط جمود الأدوات غير البشرية والقطع الثابتة من الديكور على السواء ، مع الأخذ فى الاعتبار مقطوعات المشاهد غير المكتملة والتى تشكلت من خلال تجاوزات شخصية (المخرج) وهو ما أضفى علي العمل بعداً وغموضاً جمالياً .

أميرة الوكيل

● مهندس الديكور حسين العزبى عاد مساء السبت الماضى من السعودية بعد أداء فريضة العمرة.

• إن صياغات إبسن تدهشنى - قبل كل شىء - بصفتها دفاعاً حاراً عن حريته الخاصة فى التعبير. إنها تعبر عن إيمانه الرومانسى الراسخ بأن الفنان - بمعنى معين - مختار، أن رسالته وحقه هما أن يعطى شكلاً موضوعياً للأحاسيس والأفكار التى لا يستطيع الناس أنفسهم أن يعبروا عنها تعبيراً كاملاً.



الأول والأخير

تأليف : جون جولزورزى

ترجمة: عبد السلام إبراهيم

المشهد الثالث

بعد شهرين

حجرة واندا . ضوء النهار بدأ يتسلل فى مساء شهر يناير، أعدت المائدة للعشاء ، وعليها أوانى الخمر. تقف واندا عند النافذة تنظر إلى الأشجار الشتوية القابعة فى الميدان عند الرصيف. يسمع صوت بائع الصحف يقترب.

صوت :
صحف. جريمة جلوف لين ! المحاكمة والعقاب !
(ينسحب) العقاب ! صحف !
(تدفع واندا النافذة كما لو كانت ستناديه ، تراجع نفسها! وتغلقها. تجرى إلى الباب .. تفتحه لكنها تتراجع إلى الغرفة. يقف كيث هناك .. يدخل).

كيث :
أين لارى ؟
واندا :
ذهب إلى المحكمة لم أستطع منعه.
كيث :
المحكمة أوه !
واندا :
ماذا حدث يا سيدى ؟
كيث :
(بفظاظة) مذنب ! حكم إعدام ! أغبياء ! .... بلهاء ؟
واندا :
إعدام ! **(للحظة تبدو على وشك الإغماء.)**
كيث :
يا فتاة ! يا فتاة ! كل ذلك يعتمد عليك . ما زال لارى يعيش هنا ؟
واندا :
نعم.
كيث :
يجب أن أنتظره.
واندا :
من فضلك ... ألا تجلس ؟
كيث :
(يهز رأسه) هل أنت مستعدة للفرار فى أى لحظة ؟
واندا :
نعم ، نعم ، دائما مستعدة .
كيث :
وهو ؟
واندا :
نعم ... لكن الآن ! ماذا هو فاعل ؟ هذا المسكين !
كيث :
لص المقابر .. الغول !
واندا :
ربما كان جائعا لقد مررت بلحظات جوع ، تفعل أشياء ثم تقلع عنها. كان لارى يفكر فيه وهو فى السجن كل تلك الأسابيع. أوه ! ماذا نفعل الآن ؟
كيث :
اسمعى ! ساعدينى . لا تدعى لارى يغيب عن ناظريك. يجب أن أتابع سير الأمور. لن يشنقوا هذا البائس **(يمسك ذراعيها)** الآن ، يجب أن نمنع لارى من أن يسلم نفسه. إنه غبى، هل تفهمين ؟
واندا :
نعم. لكن لماذا لم يأت ؟ أوه ! ماذا لو كان فعلها !

كيث :
(يترك ذراعيها) يا إلهى ! إذا أتت الشرطة .. وتجدنى هنا .. **(يتحرك تجاه الباب)**، لا، لن يفعلها دون أن يراك! من المؤكد أنه سيأتى راقبيه جيدا لا تدعيه يخرج دونك.
واندا :
(تضم يديها على صدرها) سأحاول يا سيدى.
كيث :
اسمعى !
(يسمع صوت مفتاح فى قفل الباب)
إنه هو !
يدخل لارى يمسك باقة كبيرة من الزهور القرنفلية والنرجس الأبيض لا يبدو على وجهه أية تعبيرات. ينظر كيث إليه ثم إلى الفتاة التى تقف بلا حراك !)
لارى:
كيث ! أرأيت ؟
كيث :
الأمر لا يحتمل : سأوقفه على نحو ما، لكن أمهلنى بعض الوقت يا لارى.
لارى :
(بهدوء) أما زلت تهتم بسمعتك يا كيث !
كيث :
(بتجهم) فلتضع مبرراتى نصب عينيك.
واندا :
(بنعومة) ، لارى !
(يضع لارى ذراعه حولها)
لارى :
آسف ، يا أخى الكبير.
كيث :
هذا الرجل سوف يخرج منها، أريد وعدا مؤكدا بأنك لن تسلم نفسك ، ولن تخرج حتى أراك مرة ثانية.
لارى :
أعدك.
كيث :
(ينظر إلى كليهما) أقسم بذكرى أمنا .
لارى :
(بابتسامة) أقسم.
كيث :
لدى قسم من كليكما .. سأذهب على الفور لأرى ما يمكننى عمله.
لارى :
(بنعومة) حظا موفقا يا أخى.
(يخرج كيث)
واندا :
(تضع يديها على صدر لارى) ماذا يعنى ذلك ؟
لارى :
العشاء ، يا طفلتى .. لم أتناول شيئا طوال اليوم، ضعى تلك الزهور فى الماء.



• إن إيديولوجية النزعة إلى الحداثة جاءت متأخرة إلى النرويج فقد بدأت بحلول ثمانينيات القرن العشرين أن يكون لها السيطرة فى الدراسات الأدبية. وقد دخلت بالحتم فى صراع مع الاتجاه المثالى الجديد وكانت النتيجة المذهلة أنه لم تكتب رسائل دكتوراه عن إبسن فى النرويج لمدة حوالى عشرين سنة.

(تأخذ الزهور بإذعان وتضعها فى الزهرية. يصب لارى الخمر فى كأس ملون عميق ويشربه)
لقد أمضينا وقتا طيبا يا واندا . بل أفضل أوقاتى على الإطلاق، الشهرين الماضيين، لا شىء يعكر صفونا إلا الفواتير التى ندفعها.

واندا :
(تضمه إليها بشدة) أوه ، لارى ! لارى !

لارى :
(يبعدها قليلا لينظر إليها) اخلعى تلك الأشياء وارتدى فستان زفاف.

واندا :
عدنى.. أينما تذهب ، أذهب معك. عدنى ! يا لارى. تعتقد أننى لم أفهم ، كل تلك الأسابيع. لكنى كنت دوما أرى كل شىء، كل شىء فى قلبك. لا تستطيع أن تختبئ منى. أعرف.. أعرف! أوه لو كنا نستطيع أن نسافر فى الشمس ! أوه ! لارى .. ألن تستطيع ؟ **(تبحث فى عينيه عن إجابة.. ثم ترتعد)** حسنا ! إذا أغلقت الأبواب أمامنا فلا أبالى، حينها سأختبئ فى حضنك. فى السجن لن نكون سويا. أنا مستعدة. فقط أحبنى أولا. لا تدعنى أذرف الدمع قبل أن أرحل.. أوه ! لارى ، هل تخبئ لنا الأيام آلاما كثيرة ؟

لارى :
(بصوت مختنق) ليست هناك آلام يا جميلتى.

واندا :
(بتنهيدة صغيرة) إنه شىء يدعو للحزن.

لارى :
لو كنت رأيته كما رأيته طوال اليوم، يعذب.. يا واندا، لن نتورط فيها **(تلعب الخمر برأسه)** سننعم بالحرية فى الظلام، سنتجنب تعذيبهم الوحشى، أكره هذا العالم بل أشمئز منه ! أنبذ الوحشية السائدة فيه، أنبذ الكبرياء والغرور.. عالم كيث.. كل القوى التى تمتلك النجاح والهيمنة. ليس لنا مكان هنا. أنت وأنا خرجنا للحياة ضعيفين هينين، إذا كان الموت مصيرنا فلم يعد هناك خوف يا كيث ! أنا قابع هنا **(يصب الخمر فى كأسين)** اشربى!
(تشرب واندا بإذعان ثم يشرب هو) الآن اذهبى وتزينى.

واندا :
(تطوقه بذراعيها)، أوه، لارى !

لارى :
(يلمس وجهها وشعرها) يشنق حتى الموت .. بسبب جريمة ارتكبتها أنا **(تنظر واندا إلى وجهه طويلا ، تسحب ذراعيها من حوله وتخرج من خلال الستائر بالقرب من الموقد يتحسس لارى جيبه، يخرج علبة صغيرة .. ويفتحها، يتحسس بأصابعه الأقراص البيضاء).**

لارى :
اثنان لكل منا .. بعد الأكل **(يضحك ويعيد العلبة مكانها)** أوه ! يا فتاتى ! **(يسمع صوت بيانو يعزف لحنا احتفاليا خافتا على بعد. يدمدم ويحملق فى النار) (لهيب. لهيب ، ورفات محترقة)** .
" لا مزيد، لا مزيد، القمر لقى نحبه والبشر يعتلونه "
(يجلس على الأريكة ويضع قصاصة على ركبتيه يضيف بعض الكلمات على الكلام المكتوب بقلم حبر تأتى الفتاة وهى ترتدى روباً حريرياً، من خلف الستائر .. ترقبه).

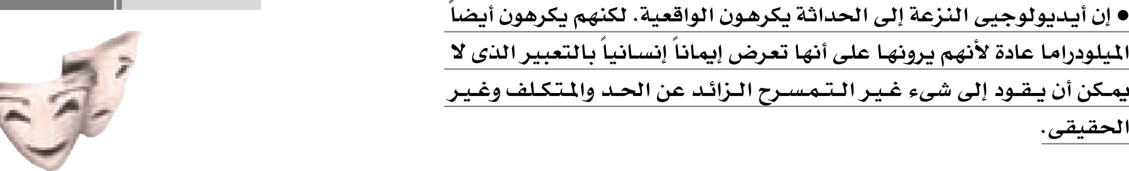
لارى:
(ينظر لأعلى) كل شىء مدون هنا .. لقد اعترفت **(يقرأ)**
" أوصيكم أن تدفنونا معا "
" لورانس دارانت "
الثامن والعشرون من شهر يناير حوالى الساعة السادسة مساءً سيجدوننا فى الصباح. هيا نتناول عشاءنا يا حبى الوحيد.
(تنسل الفتاة للأمام، يقف ويضع ذراعه حولها، بينما تضع هى ذراعها حول خصره. يبتسم كل منهما للآخر. يذهبان للمائدة ويجلسان يسدل الستار لبضع ثوان كى يدل على مرور ثلاث ساعات. وعندما ترفع مره أخرى نجد الحبيبين ممددين على الأريكة ، يلف كل منهما ذراعه حول الآخر ، نثرت فوقهما الزهور. ذراع الفتاة العارى ملفوف حول رقبة لارى. عيناها مغمضتان ، أما عيناه فمفتوحتان ولا تتحركان. لا توجد إضاءة وإنما الضوء صادر من الموقد.
طرق على الباب وصوت مفتاح يدار فى القفل. يدخل كيث. يقف لحظة مرتبكا من الإضاءة الخافتة ، ثم ينادى بحده : " لارى " ينير المصباح. تراجع قليلا عندما رأى الجسدين على الأريكة، ثم يلمح المنضدة والكؤس الفارغة ويذهب للأريكة.

كيث :
(بتذمر) نائمان ! مخموران ! أوه !
فجأة يميل ويلمس لارى ثم يثب للخلف !
كيث : ياله من ! **(يميل ثانية ، يهزه وينادى)** لارى ! لارى !
(ثم بدون حركة يحملق فى عينى أخيه الثابتتين فجأة يبلل إصبعه ويضعه على شفتى الفتاة، ثم على شفتى لارى) .
(يميل وهو يغمض عينى أخيه ، يلحظ الورقة المعلقة على الأريكة، ينزعها ويقرأها)
أنا ، لورانس دارانت على وشك الانتحار أعترف بأننى .... "
(يستمر فى القراءة بصمت، فى فزع. ينتهى ويترك الورقة تقع ، ويثب بعيدا إلى الكرسى القريب من منضدة العشاء المبعثرة محتوياتها مذعورا يجلس هناك. فجأة يدمدم).
إذا تركت هذا الأمر هناك ... اسمى .. مستقبلى كله !
(يثب يلتقط الورقة ويقرأها ثانية)
يا إلهى ! إنه الدمار !
(كما لو كان يمزقها لكنه يتوقف. ينظر إليهما يغطى عينيه بيده ليلقى الورقة ويندفع للباب. لكنه يتوقف هناك ويعود منجذبا بالورقة والمكان الذى سقطت فيه يلتقطها مرة أخرى ويضعها فى جيبه).



تسمع خطوات شرطى بطيئة ومنتظمة فى الخارج. ينكمش وجهه ويرتعش. يقف مسترقا السمع. يختفى صوت الخطوات. ينزع الورقة من جيبه ويذهب إلى خلف الأريكة ثم إلى الأمام.
كل مست ...... لا ! اشنقوه !
(يلقى الورقة فى النار. يضغط عليها بقدمه يراقبها وهى تتلوى وتتفحم. ثم فجأة يمسك رأسه، يستدير إلى الجثتين الممددتين على الأريكة. يلهث كرجل مجنون. يرجع إلى مقدمة الأريكة ويندفع للنافذة يسحب الستائر ويفتح الشباك على مصراعيه. هناك فى الظلام تقف الشجرة العارية مثل الشبح حيث الظلام الدامس يخيم على المكان. يستدير كيث راجعا).
ما هذا ؟ ما .... !
(يغلق النافذة ويسحب الستائر الداكنة عليها مرة أخرى) .
غبى ! لا شىء !
(يمسك براحتيه. ينتصب، يقوى عزيمته. ثم يتحرك ببطء للباب ، يقف للحظة كتمثال منحوت ، وجهه ثابت كالحجر يطفىء المصباح بتأن، يفتح الباب ، ويخرج تتمدد الجثتان هناك أمام النار التى تلعق آخر الرقائق المتفحمة)

ستار


• إن أيديولوجيى النزعة إلى الحداثة يكرهون الواقعية. لكنهم يكرهون أيضاً الميلودراما عادة لأنهم يرونها على أنها تعرض إيماناً إنسانياً بالتعبير الذى لا يمكن أن يقود إلى شىء غير التمسرح الزائد عن الحد والمتكلف وغير الحقيقى.



باكـــوس
إلــه الخمــر والمســرح

ارتبطت الدراما الإغريقية فى الأصل بأعياد ديونسيوس ذات الطابع الدينى "والدارسون" يرون أن الدراما الكلاسيكية فى تلك الفترة، هى نوع من الارتقاء لبعض الحفلات الشعائرية الطقسية، المرتبطة بالعبادات، فالممثل كان هو "الكاهن". والمسرحيات كانت تعرض على المذابح فى المعابد، مما يشير إلى أنها الصورة الأولية"للمسرح".

إذ إن تعريف مفهوم المسرح كما ورد فى موسوعة "المسرح فى العالم" التى صدرت عام ١٩٧٧ بنيويورك.. هو أنه البناء الذى يحتوى على مقدمة للعرض وقاعة للنظارة.. وممثلين.. وموضوع للتمثيل.. والمسرح قد يكون شكلاً من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية. وسيلته فى ذلك فن الكلام، وفن الحركة، مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة.

وتعدد تعريفات المسرح، يعتبر دليلاً على ثراء ظاهرة المسرح والتمثيل، فإن بداياته كانت فى المعابد القديمة، وكثير من المجتمعات الإنسانية بما فيها المجتمعات البدائية، عرفت شيئا من الدراما والتمثيل بشكل من الأشكال، فالدراما نشأت من الحاجات الإنسانية الأساسية للإنسان منذ فجر التاريخ، واستمرت تعبر عن تلك الحاجات لآلاف السنين.

يقول "جون جاسنر" الدراما تمثل الإنسانية فى أشد لحظات توترها وصراعها وأزمتها، لذلك فإن المسرح مبتكر إنسانى ليعرض "الإنسانية" بكل ما فيها، من قوة وسمو وضعف وتخاذل.

لذا كان المسرح فى الأصل وسيلة وأداة للتعبير عن الدراما الإنسانية (الصراع) الناجم عن المواجهة بين الإنسان وقوى الطبيعة التى ترهبه أو التى يراها أمامه لغزا يصعب فهمه وتفسيره.

فقد كانت الدراما، وقتذاك، تدور حول محاكاة الأحداث التى يراد وقوعها وحدوثها بالفعل، والطريقة التى تقدم بها العروض، أشبه بالمسرحيات التى تمثل الأمنيات المرتقبة، لذا أضحت الدراما أمنيات غامضة ورجاءات قريبة الشبه بالصلوات، وتلاوة الشعائر التى تتوسل للأقوى بالطاعة، وتقديم القرابين، وإذا ما تحقق الرجاء والأمل فالعروض قد تتضمن شيئا من السحر الذى تمارسه الشعوب البدائية فى عروض لها مضمون درامى واضح وبسيط كما هو الحال مثلاً.. فى رقصات الحرب التى تهدف إلى بث الذعر والخوف فى قلوب الأعداء، وإيقاظ نخوة المقاتلين من أفراد القبيلة، عن طريق تمثيل أحداث المعركة.. التى لم تقع بعد، وفى ذلك يكون العرض أشبه بالمناورات العسكرية "الحديثة" التى تسبق تنفيذ الخطط على أرض الواقع والتى تتضمن بجانب التدريب على الخطط إزالة المخاوف مما هو فى علم الغيب.. واختبار القدرات على المواجهة وعدم النكوص!

وهناك ما يشير إلى أن المصريين القدماء كانوا يعرفون المسرح فى أحد أشكاله الملحمية.

عندما كان يقدم صورة لمحكمة التاسوع الآزورية فى عالم الموت والظلام، أو مشاهد من ملحمة أوزير (الخير) وكيف قتله ست (الشر) وكيف مزق جسمه ووزعه على أماكن متفرقة، فتقوم إيزيس بجمع هذه القطع الممزقة وتغمرها فى ماء النيل، فيعود أوزير حيا ليضاجعها وينجب حورس.. (حاكم مصر الدائم). ومن المحتمل أن العروض الآزورية التى كانت تعرض فى أبيدوس. بالمعبد القديم، ويمثلها الكهنة أمام النظارة، كطقس دينى، قد مهدت لظهور المسرح اليونانى.. فإذا كان المسرح المصرى بدأ فى المعبد المغلق الذى تم تدميره وحرقه وإزالته لينفسح المجال لفرض أديان جديدة.. فإن المسرح اليونانى خرج بالدراما إلى الأسواق. فعاش مع الناس، وتطور بتطورهم وكتب له الخلود. إذ أفلت من الدمار والتلاشى الذى قصدته الأديان الجديدة فى تزمتها حتى يصفو لها ذهن البشر!!



المسرح أداة تعبير عن الصراع بين الإنسان وقوى الطبيعة التى ترهبه



أصبح باكوس راعياً لفن التمثيل وأوكلت إليه الأقنعة



كانت العروض الأزورية تعرض فى أبيدوس ويمثلها الكهنة أمام النظارة



الجزء الأول من كتاب الدكتور عبد اللطيف أحمد على - التاريخ اليونانى - العصر الهلارى - النهضة العربية بيروت ١٩٧٦م فيه يتحدث عن "ديونسيوس". أنه إله النبيذ الشهير باسم باكوس - أو باخوس - وقد أطلق هذا الاسم على أحد الأحياء فى رمل الإسكندرية "حى شعبى كبير عاش فيه جمال عبد الناصر طفولته" يحمل اسم هذا الإله الذى يقال عنه إنه لم يكن إلهًا إغريقيا أصيلا.. وأنه وفد إلى مجمع الآلهة فى الألمب متأخرًا، لذلك لم يجد لنفسه مكانا بين آلهة الألمب إلا بشق الأنفس، ولأنه حصل على مكانته بصعوبة وبعدها صار "باكوس" إله المباهج الكثيرة التى تأتى متخيلة بعد احتساء الخمر، تلك المباهج التى تتفاوت بين لهو بسيط كلهو الفلاحين فى الريف، إذ يرقصون رقصاتهم المرحة، ويغنون فوق دنان النبيذ المعتق. وبين انتشاء شديد كانتشاء المتعبدات له، إذ يرحن فى غيبوبة الوجد منجذبات فى لوثة، فيأكلن لحم ذبائح القرابين نيئا. وباكوس بوصفه إلها للنبيذ يختص بالنشوة وحالات التوهان، فإنه سيتدخل فى كل حالات الابتهاج، ويمنح البشر تلك البهجة، حتى مرتبة الحرية عتبر الإله المحرر الذى يمكن الإنسان من التحرر والتغلب على إحباطه بوسائل بسيطة، أو غير بسيطة، وأن يدع شخصيته المثقلة بالهموم جانبا؛ أى يلقى من فوق كاهله بهمومه لفترة تطول أو تقصر وبهذا يحرر عبيده من مسئولياتهم التى تثقل أجسامهم، أى يحرر البشر من أنفسهم.

هل يتحرر السكران بالفعل؟!

لذا كان "باكوس" أيضا رب "التوهمات" ومعلم الصور الوهمية، والخدع السحرية التى تأتى بعد نشوة الخمر وهو بوجه عام، يمكن المتفانين فى عبادته من رؤية الأشياء على الصورة التى يرغبون فيها، وليس على حقيقتها. كما أنه سيحبسهم بعض الوقت فى الأوهام المسرحية.. وبهذه الصفة أصبح باكوس راعيًا لفن التمثيل وأوكلت له (الأقنعة)، فالممثل يرمز له بقناع ضاحك، وآخر باك.. والممثل إذا لبس قناعا. سهل له التخلى عن شخصيته المرهقة لبعض الوقت، ويمكنه من انتحال شخصية أخرى يتوهم أنه يعيشها، ويمر بأحوالها، وهو ما يحدث فى حالة الاستغراق فى العرض المسرحى فالممثل يندمج وينقل اندماجه إلى المشاهد، فيكون المشاهد مندمجًا أيضا. يتألم ويقسو ويفرح ويسعد.. وتتنابه مشاعر عديدة طارئة بفعل العرض..

وقد نشأ استعمال القناع فى مجال التمثيل من استعماله فى مجال السحر الباكوسى.

فأصبح ديونيسوس - عند اليونان وغيرهم - منذ القرن السادس قبل الميلاد، ولمدة طويلة إلها للتنكر والنشوة والتوهمات.. والمسرح!


عبد الفتاح مرسى



الجيت.. حظيرة دواجن القصر أصبحت مسرحاً!



ضوء القمر



سالومى

العروض لبيكيت وبرناردشو وهوجو وديكنز والممثلون منهم أدرسون ويلز وجيمس ماسون

قبل أن يتحول هذا المكان إلى مسرح، كان شيئاً آخر لا علاقة له بالفن على الإطلاق، صدقت هذه المقولة أكثر ما قصدت على المسرح الأيرلندى الشهير «الجيت».. ولكن «الجيت» ليس وحده فى هذا المضمار، فعندما نبحث فى تاريخ المسرح، سنجد أن «مسرح «النقطة» الإيرلندى كانت بدايته محطة قطار وأيضاً «مسرح السفير» الأيرلندى كان فى البداية غرفة طعام بمستشفى قبل أن يصبح مسرحا تعليميا، ثم مسرحا عاما.. كذلك مسرح «تبادل الحبوب» بمدينة «بيركشاير» "" الإنجليزية والذى كان مركزا لتجارة الحبوب.. وفى إنجلترا أيضا مسرح «مصنع كوستارد» "ذى كان مصنعا لمنتجات الألبان بمدينة «بيرمنجهام» وغيرها الكثير فى إيطاليا وفرنسا وأمريكا .. وحتى فى بعض الدول الآسيوية، هناك مسارح فى الهند وكوريا واليابان أقيمت على أطلال أشياء أخرى، كمصنع للفحم أو مبنى حكومى أو مدرسة وغير ذلك...

ونعود إلى مسرح الجيت وهو ما يدور حوله مقالنا اليوم فهو من أهم مسارح أيرلندا وأوربا، تم افتتاحه عام 1928 بالعاصمة الأيرلندية دبلن ويذكر تاريخ المبنى أنه كان قبل ذلك ولمائتى عام مركزا تعليميا .. حيث قام أحد الأثرياء بالتبرع بقصره وتحويله إلى هذا المركز والمكون من مجموعة من القاعات وأكبر هذه القاعات يطل على شارع وول كورى الشمالى ، بينما البوابة الرئيسية تقع فى الجهة الأخرى .. وإذا عدنا إلى ما قبل هذا التاريخ، فقد كان هذا قصرا لثرى فرنسى وكانت هذه القاعة الكبيرة، أو ما أصبحت عليه بعد ذلك فى الأصل ، حظيرة للدواجن فى خلفية القصر وتابعة له .. ولأنها كانت كبيرة الحجم مقارنة ببقية الغرف.. فقد اختارها مسئولو المركز لتكون القاعة الرئيسية، حتى قام «هيلتون ادواردز» وهو ممثل ومنتج أيرلندى و«مايكل ماكلياموير» " وهو شاعر ورسام ومؤلف مسرحى أيرلندى ذو أصول فرنسية بتحويل المركز إلى مسرح .. واختارا القاعة الكبيرة أو حظيرة الدواجن لتكون القاعة الرئيسية للمسرح ...



أدرسون ويلز

جيمس ماسون



هارولدين

ومثلما كانت البداية قوية بعرض «الآمال الكبرى» للكاتب الإنجليزى الكبير «تشارلز ديكنز» استمر المسرح فى تقديم أهم العروض لكبار الكتاب الأيرلنديين وغير الأيرلنديين أيضا .. قدم خلال سنواته، التى تقترب من المائة، الكاتب الكبير «صموئيل بيكت» وقدم له عروض «نهاية اللعبة» و«أيام سعيدة»" و«فى انتظار جودو» وقدمت كأول عرض لها فى أيرلندا أو فى أوربا .. وقدم مسرح الجيت أيضا عروضا للكاتب «بريندان بيهان» ومنها «الرهينة»" و«توابع زلزال» وقدم للكاتبة والمبدعة «جنيفر جوهنستون» uاروض «الصيف الهندى» والعرض الشهير، «الرجل الخفى» وكذلك قدم للأسطورة «جورج برنارد شو» مجموعة ضخمة من العروض ، منها «كانديدا»" و«بجماليون» ورائعته الجميلة، «سيدتى الجميلة »"" وأيضا «القديسة جوان» و«قيصر وكليوباترا» و«عربة التفاح» وقدم الجيت أيضا روائع «أوسكار وايلد» ومنها «الزوج المثالى» و«سالومى» وكان للكاتب «براين فرع تقدير خاص لدى المسرح ومسئوليه ، فقدموا له، «محطات الحياة» و«صناعة التاريخ» و«الرقص إلى لوجنسا» " و«شهر فى الريف».

وقدم المسرح لغير الأيرلنديين مجموعة من العروض المتميزة ومن هؤلاء الكاتب الفرنسى الكبير «فيكتور هوجو» وعروضه «الشرقيون» و«البؤساء» و«متاعب مخيفة» وأيضا «الأب» وقدم الكاتب الإنجليزى «هارولد بينتر» ن خلال «عروض الغرفة» و«حفلة عيد الميلاد».
و«التجمع» و«محطة فيكتوريا» و«ضوء القمر» و«احتفال».

وقد قدم المسرح مجموعة كبيرة من النجوم الذين انطلقوا منه إلى التألق والنجومية .. وإلى السينما، ومنهم النجوم الكبار «أرسون ويلز» و«جيمس ماسون» وغيرهم..

ويعد هذا المسرح الآن من التحف المعمارية الهامة.. إضافة إلى الديكورات التاريخية المميزة بقاعات المسرح المختلفة .. ويتميز أيضا بقدر كبير من الأبعاد النفسية والعصبية.. والتى قال عنها الدكتور مايكل بروكلين متعجبا :

«إن التواجد داخل هذا المسرح.. يمهد لكل من يتواجد به - جيدا - إلى الحدث والإحساس بأهمية ما سيقدم به.. وفى اعتقادى فإن الأبعاد النفسية والعصبية به مميزة وغير مسبوقة»...

وللمسرح عدة إنجازات تاريخية وفريدة وغير مسبوقة .. فهو المسرح الوحيد الذى قام بإدارته فنيا مجلسان فقط طوال 90 عاماً، فبعد الثنائى الذى أنشأه .. تولى إدارته المخرج «مايكل كولجان» منذ عام 1983 وحتى الآن.. واستطاع أن يرتقى به أكثر ويزيد من إنجازات مسرح الجيت.. فقد راح يتجول بمسرحه حول العالم.. وظل يقدم أكثر العروض تميزا على خشبته.. وتسابق الكتاب على عرض مسرحياتهم عليه.. ولما لا وقد حقق هذا المسرح أرقاما قياسية فى نسبة الحضور، التى بلغت 100٪ على مدى عشرين عاما منذ 1987 وحتى الآن ...

وعام 1991 أصبح مسرح الجيت أول مسرح يقدم مسرحيات بيكيت التسعة عشر كاملة.. وأقاموا مهرجاناً واحتفالا خاصا بهذه المناسبة.. ويعد أول مسرح يقيم مهرجانا مبتكرا وهو مهرجان الحب للعروض التى تناقش قصصاً رومانسية وغزلية...

وأقام مسرح الجيت أيضا احتفالاً كبيراً جذب انتباه العالم بمناسبة عيد الميلاد الخامس والسبعين للكاتب الإنجليزى هارولد بيتر عام 2005 وقد نال العديد من العروض خلال سنوات عمر المسرح كما هائلا من الجوائز ...

يا لها من متعة أن نتخيل.. أننا بأيرلندا.. ونتجول بشوارع دبلن العاصمة وتأخذنا أقدامنا إلى شارع وول كورى.. لنجد أنفسنا أمام هذا القصر الرائع وتزينه لوحة مميزة مزينة باسم مسرح الجيت.. وعبر الباب الكبير والذى يذكرنا بأبواب القصور الإنجليزية العريقة.. ثم عبر دهليز القصر.. إلى قاعة مايكل ماكلياموير القاعة الرئيسية بالمسرح.. والجلوس بأحد المقاعد الملكية.. وحضور أحد العروض الحالية به.. ورائعة الكاتب الإنجليزى «تينسى ويليامز معرض «الوحوش الزجاجية».

ترجمة



جمال المراغى

● إن الشكليين يحبون التعقيد الذى يتضمن الرجوع للنفس والتجريب اللغوى والنصية المفككة لذاتها والنصوص التى تناضل على حدود ما لا يمكن قوله - طبقا لجيمسون - إن لأيديولوجيا النزعة إلى الحداثة ثلاث عقائد تأسيسية. الأولى والأهم هى الاستقلال الذاتى الجمالى.





السحر الأفريقى يتوج مسارح لندن

لندن ترقص مع القارة السوداء

يمكن أن نسميه أسبوع المسرح الإفريقى فى لندن. فقد شهدت العاصمة البريطانية عدداً من المسرحيات الأفريقية خلال الأسبوع الماضى، نكتفى بالتعليق على اثنين منها.

كان العرض الأول أفريقيا مباشرًا راقصًا باسم " أفريقيا.. أفريقيا !". وكان هذا العرض بحاجة إلى خشبة مسرح ذات نوعية خاصة ومواصفات معينة. وعلى ذلك فلم يمكن عرضه على مسرح بلير المعروف فى لندن.. بل تمت إقامة خيمة خاصة بجوار المسرح لعرضه.

العرض يدور حول قصة عادية لمواطن إنجليزى ذهب فى رحلة لأفريقيا.. خلال هذه الرحلة يتعرف الإنجليزى على الحياة فى عدد من الدول الأفريقية من خلال أعمالها الفنية.

والعرض من بنات أفكار مخرج بريطانى من أصل نمساوى هو آندرية هيلر. الذى قضى عامين فى اختيار أبطاله من أفضل الراقصين والمغنين والموسيقيين ولاعب الأكروبات والسيرك، وفى جولات شملت ١٧ دولة أفريقية تمكن من تكوين طاقم يضم مائة من هؤلاء . واستغرق بعد ذلك عامين آخرين فى إعداد النص المسرحى وتدريب هذا الطاقم.

ويقول الناقد تشارلز سبنسر إن المخرج تعرض للنقد بسبب قصة المواطن الإنجليزى لأنها قصة ضعيفة بالفعل. لكن على النقاد إدراك حقيقة مهمة.. وهى أن المقصود من القصة أن تكون مجرد خيط يربط بين الأحداث المتنوعة فى العرض المسرحى الغنائى الموسيقى الراقص.. وعلى ذلك فنحن نظلم المخرج حين نطالبه بتشتيت جهده عن الموضوع الأساسى الذى أضاع أربع سنوات كاملة من عمره فى الإعداد له. وفى حدود الهدف المقصود من هذا العمل يرى سبنسر أن المخرج حقق نجاحًا كبيرًا وأنه هو نفسه (سبنسر). عندما شاهد العرض استمتع به كثيرا كمشاهد وكاد ينسى أنه شاهده كناقد.

ويقول إن هناك عناصر قوة عديدة تفاعلت لتقدم متعة كبيرة. وتبدأ المتعة منذ دخول الخيمة التى تم تصميمها من الداخل على الطراز الأفريقى ووضعت فيها سجاجيد أفريقية وقدمت فيها أطعمة أفريقية عديدة

أربعة أعوام وجولات فى 17 دولة حتى تخرج "أفريقيا.. أفريقيا!" للنور

(عرض ممتع)

وبعد ذلك، وعندما بدأ العرض كان الرقص والغناء أكثر روعة. وكما يقول سبنسر: فقد شعر أن كل واحد من المشاركين فى هذا العرض الممتع يضع جزءا من حياته فى المشهد الذى يؤديه سواء كان يرقص.. أم يغنى أم يؤدى بعض الألعاب الأفريقية الشهيرة والتى كان بعضها على درجة عالية من الخطورة بشكل جعله يخشى على سلامة المشاركين فيها مثل الرجل الذى حمل فوق كتفيه أربعة آخرين وهناك بعض الألعاب الأخرى مثل ذلك الذى كان يحرك تسعة أطباق من الصينى باستخدام عصى مع استمراره فى شرب الماء وإخراجه من فمه.

وفى النهاية يقول سبنسر: إنه فهم سر علامة التعجب التى جاءت إلى جوار كلمتى أفريقيا فى اسم العرض.

فالصورة الشائعة عن أفريقيا هى أنها قارة العنف والفساد والفقر والجوع والانقلابات.

أما هذا العرض فيأتى ليقول إنها قارة تعرف أيضًا المسرح والدفء وبها عوامل جذب عديدة تجعلها قارة لا تقاوم.

ويشير فى النهاية إلى أن أندريه هيلز ليس أول من يبتدع بهذه الفكرة فقد ابتدعها آخرون وربما تبنوا نفس الرؤية والأسلوب لكنهم لم يكونوا موفقين فى التنفيذ كما هو ولم ينجحوا فى نقل الروح الأفريقية كما نجح هيلز.

ويكفى أنه نجح فى نقل الموسيقى الأفريقية بشكل طبيعى بينما كان الآخرون يعتدون على الموسيقى الإلكترونية.

تجربة متميزة

أما العرض الآخر فهو أغنية عيد الميلاد أو "القيثارة السحرية" للأديب الإنجليزى الشهير تشارلز ديكنز.

ويعبر هذا العمل عن تجربة متميزة فى عالم المسرح الأفريقى. فقد قدمت العمل فرقة مسرحية من جنوب أفريقيا تعرف باسم "سوتيو". وهذه الفرقة تخصصت فى تقديم المسرحيات العالمية لكبار الكتاب مثل ديكنز وغيره. لكن الجديد فيها أنها تقدمها بنكهة إفريقية فى كل شىء.. فالشخصيات تصبح أفريقية والأحداث أفريقية والموسيقى أفريقية وغيرها. وفى ذلك يقول الناقد "ريتشارد موريسون" أن ديكنز أو غيره لو عادوا إلى الحياة فلن يعرفوا سوى نصف ما تعرفه هذه المسرحيات باعتبارها من أعمالهم.. لكن النصف الآخر سوف يكون مختلفًا تمامًا عن أعمالهم وأفكارهم، ولكنهم فى الوقت نفسه لن يشعروا بأى ضيق من هذا الأمر.. بل سوف يشعرون بسبب المرح والحيوية اللذين تضيفهما النكهة الأفريقية وهذا المرح أنه لا يفرق بين عمل وعمل، ومهما كانت طبيعة العمل ونصه الأصلى لا يقتضيان ذلك. بل إن الأسماء فى هذه الأعمال تصبح أفريقية والمسرحيات نفسها يتم الإعلان عن أسمائها بلغة الزول،.

قيثارة ديكنز السحرية بنكهة أفريقية خالصة

ويقول مخرج المسرحية إن تشارلز ديكنز كان صاحب أكبر نصيب فى مسرحياته التى تمت "أفرقتها" ذلك أن معظم كتاباته تدور حول استغلال الأطفال فى المصانع والفقر الذى كانت إنجلترا تعانيه وقتها وهو ما يمكن تطويعه بسهولة للأوضاع فى أفريقيا.

وقد تم تطويع العرض المسرحى باستخدام موسيقى موزار مع التركيز على عزفها - أو عزف موسيقى - باستخدام آلات موسيقية أفريقية وفى مقدمتها "آلماريمبا" وتروق هذه الفكرة للناقد البريطانى ريتشارد موريسون. لكنه يأخذ على التنفيذ عيوبا عديدة منها أن الأصوات الغنائية بالذات لم يكن معظمها جيدا وأثار ضيق الحاضرين. كما أن تطويع النصوص للواقع الأفريقى لم يكن جيدًا حتى أن المشاهد يشعر بأنه يشاهد نصًا تمت أفرقته بشكل مفتعل. ومع ذلك فإنها تجربة تحتاج إلى التشجيع ويمكن أن تصل إلى مستوى النضج يوما ما.

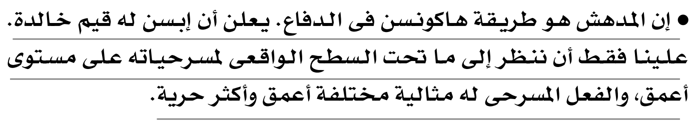
ترجمة



هشام عبد الرءوف



● المخرج أحمد رجب حصل على جائزة أحسن مخرج مسرحى فى مسابقة المسرح الطلابى التى نظمتها جامعة القاهرة مؤخراً.





راهن المسرح السودانى : أسئلة الفقر وإجابات التكنولوجيا !

فى ندائه بمناسبة اليوم العالمى للمسرح لم يجد المسرحى الكندى إلا أن يطلب من المسرحيين فى العالم أن يبقوا على فن المسرح ، وألا يخشوا مما يستحدث فى حقل التكنولوجيا ؛ فبدلا من تلك النار ، مع التكنولوجيا ، بات ممكناً الاستعانة بالكاشفات الكهربائية ! هكذا لخص روبير المسافة من الزمن الإغريقى إلى عصر الكهرباء ، ويا لها من مسافة يا سيزيف !



فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى بدورته الفائتة قورب سؤال المسرح والتكنولوجيا ولقد كتبنا فى النشرة اليومية للمهرجان ان سؤال " التكنولوجيا والمسرح " يبدو وكأنه يبطن محاولة من المسرحيين ـ على الأقل من هم فى تخطيط هذا المهرجان ـ للبحث عن طريقة للمسرح يتواءم بها مع الظروف الجديدة التى استحدثتها الثورة المعلوماتية ، و فيما لو كان ذلك هماً أصيلاً واستشعاراً قوياً أو لم يكن فإننا نرى أن أية قراءة حقيقية لواقع المسرح فى العالم ، بصفة عامة ،لا تقف على ما يعانيه هذا الفن من مشكلات فى مناطق عديدة من العالم ، بالأخص فى المنطقة العربية وأفريقيا، من مشاكل تمويل ، مصادرة ، إهمال .. وما يمثله ذلك من تحديات فى وجه أية تطلعات وطموحات مسرحية فى السبيل إلى المواكبة والعصرية .. أو لجهة التجريب ؛ أية قراءة لا تقف بوجه هذا الواقع الذى يقلل كل يوم عدد المشتغلين بهذا الفن فى العالم ، يضعف القلة القليلة من المهمومين به هنا وهناك ، من مشاهديه ، أدواته ، عناصر حياته وديمومته ، أية قراءة لا تنتبه لذلك فإنها فى الواقع تغفل عن أكثر قضايا المسرح إلحاحاً وضرورة.

كانت ثمة فرقة كاميرونية يفترض أن تحضر إلى ذلك المهرجان إلا أنها لم تستطع، وحدث ذلك بسبب ضعف التمويل ، ذات الحال حصل لعدد من الفرق السودانية وهى تغالب من أجل المشاركة بهذا المهرجان ، على العموم فيما يبدو أن العالم يتقدم بالمسرح وبدعائم الواقع الافتراضى السحرية وفى الوقت نفسه يعيش العالم الثالث فى نقطة متأخرة عنه ، لذلك تنفرز طبيعة الهموم والأسئلة هنا وهناك ،المسرح هنا يعيش فيما يهدده غول الفقر ، و المسرح هناك يعيش ويهدده غول التكنولوجيا !



الواقع أن المسرح هنا يتهدده الفقر والتكنولوجيا معا، المشكلة مزدوجة، فهنا أيضا تطرح الظروف التى أحدثتها شركات الاتصالات والفضائيات ، ربما بأكثر مما هو هناك ، العديد من الإشكاليات التى لن يتمكن المسرح من تجاوزها أو استيعابها ضمن ما يخدمه وما لم يستحدث أدواته وهو ما لن يحدث إلا بالمزيد من الحراك والفعالية .. وقل لى: أين نتحرك ،وليس بما ؟!

واقع الحال أننا لو نظرنا نجد أن الأكثرية من مسرحيى السودان ـ فى سبيل التدليل على مشكلة التكنولوجيا ـ لا علاقة لها بشبكة المعلومات الدولية .



والباحث لن يجد أية معلومات يمكن أن تعينه على فهم الطريقة التى يتوسط بها المسرحى السودانى بهذه الشبكة لخدمة شغله المسرحى !

هنالك العديد من الجهات والمؤسسات المستقلة الداعمة للأنشطة الفنية ومن بينها مؤسسات عربية، لم نسمع يوما أو نقرأ عن مسرحى سودانى استفاد من هذه الطاقة الحيوية بالنظر إلى الواقع الفقير الذى نعيشه ، زد إلى ذلك أن الذاكرة التى يمكن أن تعين الخارج على أن يتعرف على ما هو هنا هى الأخرى غير متيسرة أو ليست بالدرجة التى يمكن الاعتداد بها .. نظن أن الكثير من الباحثين المسرحيين السودانيين استفادوا بقدر ما من المعلومات المتوافرة بالشبكة عن برشت ومايرهولد وجرتوفسكى ونجيب سرور وسعد الله ونوس وتجارب باربا فى أنثربولوجيا المسرح وسوينكا وغيرهم من أعلام المسرح العالمى ، لكن الناظر إلى واقع المساهمة المحلية فى هذا المجال الحيوى يحصل على نتيجة خائبة بحق !

إن الحلول الجديدة التى ابتكرها بعض المسرحيين فى العالم، فى محاولة منهم لإلهام التكنولوجيا بالخيال المسرحى، من خلال التوسط بالإنترنت مثل عقد المؤتمرات المباشرة وورش العمل ، وتقديم العروض المسرحية المتجولة عبر برامج الصور والفيديو ، والمنتديات الحية ، كل هذا الجهد "المتقطر" فى أمر "المسرح الرقمى " هو مما لا نجد أى ملمح سودانى وسط أطيافه المتعددة !

صحيح أن الأمر قد يبدو فى صفته العامة وكأنه يتعلق بنوع من المبادرات الفردية التى يُفترض أن يتقدم بها المسرحيون لمقابلة هذا الواقع الجديد إلا أننا نرى أن المشكل يتصل بالمجال المسرحى العام ؛ فهو يفتقر إلى الإحساس بالجدوى فى أمور كهذه ، وقد بذر هذا الإحساس على الأرجح واقع الممارسة المسرحية ذاته بمشكلاته التى لا تحصى !

الجمهور



الوجه الآخر للتكنولوجيا فى مسافتها من المسرح، يتعلق بالجمهور، ولقد سبق أن تحدث عن ذلك المسرحى الراحل سعد الله ونوس ، الجمهور يحصل على خيارات جمالية عديدة بضغطة على الرموت كنترول ، بما فى ذلك المسرحية فهى يمكن أن تتلفز ويشاهدها الجمهور بين جدران غرف المصمتة وهو يقرقش الـ "بوشار "، مسترخياً فى كرسيه وعلى الجنب الذى يريحه فيما صالة المسرح القومى مقاعدها خالية إلا من تلك الذكريات القديمة !

و.. يتعالى بعض المسرحيين هنا على سؤال الفقر هذا ، بل ربما نعتك أحدهم بما لا يخطر على بالك من نعوت لو حكمت بأن مشكلتنا الأساسية هنا هى: الافتقار للمال ! ويقال لك إن من الممكن لنا أن نقدم عروضنا بأرض خلاء لو لم ينزعج من لعبنا فيها أى شخص !لكن الواقع يفضح هذا فى أعلى النماذج .. وما حقيقة أننا نفتقر إلى النشاط المسرحى إلا فى نطاقات ضيقة مثل المهرجانات التى تقام من وقت لآخر.. ما ذلك إلا دليل على ما ذهبنا إليه ، المهرجانات بالنذر اليسير من المال الذى يحرك فعالياتها تبقى غالباً هى الدائرة التى تستقطب وتحفز مجاميع المسرحيين على العمل .. وبعض القول يفسده الإسهاب !



فى سبيل التدليل لننظر إلى تجربة مثل تجربة "جماعة السودان الواحد" التى تكونت من مجموعة من طلاب وخريجى كلية الموسيقى والدراما ، وقد اختارت لنفسها هذا الاسم لتلح بذلك على مطلب الوحدة بين جهات السودان المختلفة وهو الأمر الذى حاولت الجماعة تبيانه فى عدد من المناسبات المسرحية التى شاركت بها ، مؤكدة بذلك المسعى المتسامح والنزوع السلمى الإنسانى للمسرح!

لننظر إلى اجتهاد الجماعة فى المحافظة على نفسها ، على أن يبقى متاحًا لأعضائها أن يلتقوا ويتحاوروا فى عرض ما أو فى مجموعة اسكتشات؛ فهى تفتقر لأبسط المقومات التى تمكنها من الاستمرارية ، نعنى الإمكانيات المادية التى تسعفها فى الإنتاج وتوفر لها نثريات المواصلات والأكل والشرب !

من المهم أن نشير إلى الطبيعة المختلفة للشغل التدريبى الذى تحرِص عليه الجماعة فهى لا تنتظر أن يُعلن عن مهرجان ما لتقوم بتفعيل أعضائها لكنها تعمل بصفة شبه دائمة ، فى فضاءات مختلفة ، تجرى بروفاتها ـ بحماس الليلة السابقة للعرض ـ حتى وهى لا تعرف إن كانت ستجد مكاناً لتقدم ما لديها أم لا ! وتقنع هذه الجماعة بغرفة فى مدرسة،فى واحدة من الأحياء الفقيرة ، تجرى عليها البروفات وقد تقدم من بعد عروضها لطلاب المدارس الأساسية ورياض الأطفال ، كما أنها تقنع عندما يتعلق الأمر بمؤسسة فى حجم المركز الثقافى الفرنسى بأن تتاح لها بعض المعدات التى يستلزمها العرض بالمقابل تشارك الجماعة فى المناشط الخاصة بالمركز !

وحال الجماعة بهذا الشكل ، يكشف لنا ، ضمن ما يكشف ، كيف أنه لا يكفى أن تخلص لفن المسرح لكى تنتبه لك المؤسسات ، تحتاج فيما يبدو لأكثر من مهاراتك فى التمثيل والإخراج .. لكى تلهم وزارات الثقافة العديدة ، بالتفاتة صغيرة !

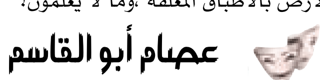
ولقد استطاعت الجماعة ، ضمن ما استطاعت ، بالرغم من ظروفها القاهرة أن تسجل وقائع ورش العمل التى أقامتها والندوات النظرية التى ناقشت خلالها قضايا مسرحية تتعلق بفنيات الأداء التمثيلى والمهارات الإخراجية وموضوعات ذات صلة ، كل هذا مطبوع، وفى حرز أمين!

ويتسق هذا الحرص من الجماعة على الكتابة مع وعيها بالحال التوثيقى المريع الذى تعيشه الساحة المسرحية ، كما يتسق مع مبادرتها لإبقاء جذوة المسرح ملتهبة، فالكتابة ـ هذا الفعل الشاق ـ هى من النواقص التى يجب سد خانتها مثلما أن الوعى بفنيات الإخراج والتمثيل التى تنطرح يوميا بالمجالات المسرحية العالمية هو مما يلزم معرفته والتمثل به للمحافظة على آصرة الجماعة و تطوير تجربتها ..بل والمسرح .. لم لا ؟ !

لكن حال هذه الجماعة بصفته الفقيرة هذه ـ نقصد ماديا ـ والذى يمكن أن يسهم بقسط ما فى إشاعة القيم ،التى يسعى إليها المسرح، هذا الحال وبقدر ما يمكن أن يُقدم له من أسباب الدعم المعنوى يبقى قاب قوسين أو أدنى من ان يتحول، من شدة العوز إلى الإمكانيات، إلى نموذج مضاد تماما للتطلعات الأولى التى خُلق لأجلها .. فمما هو ضرب من الأحوال النابهة لجزء من طلاب كلية الدراما فى معافرة واقع الإهمال والغفلة ، واقع انتفاء دور العرض وصالات البروفات ، وواقع استعصاء المعونات الرسمية والأهلية ، مما هو كذلك نخشى أن يتحول حال الجماعة كلية؛ فتغدو شلة من الخائبين ،المحبطين ، الملآنين بلعنات لا حصر لها ، متعطلين وفى جاهزية تامة لاهتبال الفرص والسوانح المغشوشة ،بتجارب رخيصة تتضاد مع روح هذا الفن ومطالبه السامية ، ثم.. تلك النهاية!

إننا نخشى ذلك ، لأننا لا نتمناه بالطبع على العموم لنا فى ذاكرة الجماعات والفرق فى السودان نماذج لا تخطؤها العين .. كل الجماعات بقدر ما تبدو متحمسة وناشطة فى البداية ما تلبث أن تتوقف فى ذلك المنعطف .. أو يغلبها أن تواصل !

ونحن لم نتساءل ، بعد ، عن اهتمام هذه الجماعة ، وهى بهذا الحظ العاثر التليد، بموضوع الرقميات الأثير .. عن سبيلها فى ذلك الفضاء الأثيرى .. كما لم نتساءل عن جمهور عروضها وقد ملئت الأرض بالأطباق المعلقة ،وما لا يعلمون!

الواقع المسرحى يتهدده الفقر والتكنولوجيا
ولا يمكن تجاوز مشكلاته
إلا بمزيد من الحراك والفعالية

• المخرج عزت زين موجه عام المسرح بتعليم الفيوم انتهى من وضع خطة العروض المسرحية المدرسية خلال أبريل الجارى.

• فى المسرح كانت خمسينيات القرن العشرين هى عقد بريخت وبيكيت ويونسكو والشبان الغاضبين. إنه عقد كان أهل المسرح فيه على وجه العموم سعداء لاستبعاد إبسن.



هل عرف المسلمون فن المسرح ؟!(1-2)

هذا ليس سؤالاً جديداً، كما أن الإجابة عليه ليست حتمية، حيث تخضع لنظرة الباحث وتقديره للأشكال المسرحية التى عرفها المسلمون، وتناثرت سيرها فى مئات الكتب القديمة، ولذلك ورغم كثرة الأطروحات التى ناقشت هذه القضية؛ فإنها لا تزال قابلة للبحث؛ لا لنخرج منها بنتائج جديدة، ولكن لتتسع دائرة الاهتمام بانبعاث حضارى جديد للأشكال التى سايرت العصور التاريخية المختلفة، والثابت أن العرب قد عرفوا أشكالا عديدة من «المسرحة» ولكن هذه الأشكال لم ترق إلى النموذج المعتمد للمسرح الذى كان المسرح اليونانى والرومانى خير شاهد له. ولكن الحاجة إلى إعادة النظر لرؤيتنا العربية لمسرحنا المعبر عنا تتزايد بلا شك، وهى حاجة استشعرها كتاب ومفكرون، والتقطها باحثون منذ رأوا «تحولا فى القصيدة العربية نحو الدرامية، خاصة بعد سلسلة الاغتيالات السياسية التى ختمت باغتيال الحسين عليه السلام، فزادت القصائد التى حملت بمضامين ذات طابع صراعى تصويرى»(1).

لكن هذه الشذرات لم يقدر لها النمو الذى يحولها إلى فن أكثر رحابة، وظل الشعر ميداناً أصيلا وأثيرا لدى المسلمين، لا يكادون يغادرونه إلا وجلين خشية العوائق الدينية والفكرية التى توهموا بعضها واصطدموا ببعضها الآخر كما سنرى..

سجن القصيدة الغنائية

فظل الشعر راضيا مرضيا بغنائيته، لم يغادرها إلى الشعر الملحمى الذى يتولد منه المسرح الكامل، رغم أن «تقبل الأدب العربى (وغيره بالطبع) لمؤثرات أجنبية عليه ليس انتقاصاً من أصالته أو استهانة بعناصر تلك الأصالة»(2).

ولكن العرب فى مرحلة تفوقهم السياسى لم تكن بهم رغبة فى التحول عن فنهم الأثير لديهم، أى الشعر - الذى رأوا أنه «فضيلة مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب»(3). فكيف يستبدلون به غيره وهو عندهم «أرقى الفنون» كما قال (ابن رشيق) «وأن العرب أفضل الشعوب» وهو ما يسميه الباحث محمد عزيزة «بخطيئة الكبرياء» (4).

وهو ما لا يوافق البحث المدقق، فأين هذا الكبرياء المدعى والعرب ينهلون من تراث فارس ثم تراث اليونان، كما سنرى؟!

إن «الشفاهية» كانت بلا شك إحدى عوائق انعدام وجود نص مسرحى عربى فى هذه الفترة الباكرة من عمر الإسلام، مثلما أشار إلى ذلك العلامة أحمد أمين من أن الأدب الجاهلى والإسلامى ظل سنين طويلة يتناقله الرواة شفاها على حفظهم لا عن كتاب مدون»(5).

ولذلك كان طبيعياً ألا يوجد أدنى تفكير فى كتابة نص مسرحى لا يكتمل إلا بالعرض العام، ولما كانت القصيدة سلسلة يسيرة فى إلقائها وحفظها وتناقلها، فقد كان المجد لها دوما.

ويبدو سبب آخر يتجاهله الباحثون ألا وهو افتقاد العرب لجماعية الأداء الفنى العربى «فالقصيدة والخطبة والمثل والنادرة والحكاية والسامر وخيال الظل والراوى الشعبى وغير ذلك كلها أعمال إبداعية فردية، ولم نر للعرب إبداعاً جماعياً، ولهذا لم يقدر لزهر المسرح أن ينمو فى جليد البيئة العربية التى لا تحفل سوى بالشعر حتى وصل الأمر أن «ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم».

أما العائق الشرعى فقد كان يلوح حينا ويبهت أحياناً، غير أنه لم يمنع من ظهور الخمريات والغزل بالمذكر وكافة نماذج الشعر الإلحادى، حيث كان الشعر ميدانا فسيحا للمجّان يتبارون مَنْ الأكثر تهتكا، ولكن كانت للساسة أحوالهم وأحكامهم، فقد رأينا العائق الشرعى حجر عثرة فى سبيل التمتع بخيال الظل مثلاً، وقد روى لنا «ابن حجة الحموى» أن صلاح الدين الأيوبى أخرج من قصره من يعاين الخيال - أى خيال الظل - ليفرجه عليه؛ فقام الفاضل عند الشروع فى عمله، فقال له الناصر: «إن كان حراما فما نحضره» فقال: «رأيت دولا تمضى ودولا تأتى ولما طوى الإزار إذ المحرك واحد، فأخرج، ببلاغته هذا الجد فى الهزل»(4).

وقد سجل العلامة أحمد أمين ملاحظة عجيبة وهى عدم وجود شعراء من أصل يونانى رغم وجودهم فى الدولة العباسية، فالعرب - بتعبير أحمد أمين - كانوا متعصبين جد التعصب لشعرهم، فنظم البيت وبحر الشعر وقافية القصيدة أشياء مقدسة لا يصح أن تمس بسوء»(6).

غير أن رأيا مخالفاً وعجيباً نطالعه فى كتاب «المسرح الحى والأدب الدرامى فى القرون الوسطى فى البلاد العربية» Edinburgh and Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arabic World. New York, 1992 للبروفيسور الإسرائيلى شموئيل موريه (من أصل عراقى حيث ولد فى بغداد عام 1933)، ومحاضر فى الجامعة العبرية - القدس، فى موضوع اللغة العربية وآدابها، والبحث منشور عام 1992، وأثبت أنه كان للعرب مسرح حى. وأن المستشرقين لم يفهموا النصوص العربية فى المسرح العربى، فمثلاً لم يميزوا بين مصطلحين:

المستشرقون لم يفهموا النصوص العربية فى المسرح



العرب عرفوا أشكالاً من المسرحة لكنها لم تكتمل



العصر الجاهلى عرف صوراً متعددة من التمثيل

1 - خرجوا فى الخيال معناه: قام بتمثيلية قصيرة مرتديا ملابس تلك الفترة.

2 - وضع خيال الظل: نجد أن مصطلح خيال كان منذ العصر الإسلامى الأول يعنى تمثيل أو ركوب «الكرج» أى الحصان الخشبى الذى كان الممثلون يقلدون فيه كر الفرسان وفرهم. حيث جاء المسرح الظلى من الصين وأندونيسيا والهند، أضاف العرب إلى كلمة خيال التى تعنى تمثيل كلمة ظل، لظل الدمى التى كانت تنعكس على الستارة. وهكذا نحتوا هذا المصطلح أى «التمثيل الظلى»، ولم يفهم العرب الباحثون ولا المستشرقون هذا المصطلح، لذا قمت (الكلام للباحث اليهودى) بحل أحد ألغاز الحضارة العربية فى القرون الوسطى(7).

ومصدر العجب ورود الرأى عن باحث إسرائيلى، والأكثر عجبا احتفاء بعض النقاد العرب «بفتوح» هذا الباحث رغم أن الدكتور محمد حسين الأعرجى قد سبقه بعقود حين كتب فى هذا الموضوع بنفس النتائج وفى كتيب مختصر وبأستاذية معهودة فيه فى كتابه «فن التمثيل عند العرب» حيث كشف عن صور متعددة من التمثيل، مؤكداً على اشتمال البيئة الجاهلية وما بعدها على الممثل بتعريفه الحقيقى أى الذى يؤدى عملا مجهزاً له، وضرب الأعرجى أمثلة بالكرّج وقربها إلى الحصان الخشبى الذى يقف عليه اللاعب، ثم استنطق التاريخ الأدبى كاشفا عن «السماجة» وأدوارهم، ثم خص «الحكاية فى العصر العباسى وفى دور الخلفاء بفصلين كاملين، ثم أنهى بحثه بدراسة فنية عميقة لحكاية أبى القاسم البغدادى «مفصلا ومفسرا معنى الحكاية فيها»(8).

يونانى فلا يقرُأ

هذا عنوان مقال للدكتور طه حسين، سخر فيه من صعوبة ما يكتبه الناقدان محمود أمين العالم ومحمود أنيس ومن ضمن ما قاله: «لقد كان المثقفون فى القرون الوسطى الأوربية يجهلون اليونانية، فإذا عثروا على ما هو مكتوب باليونانية تركوه وقال بعضهم لبعض «يونانى فلا يقرأ» ثم أصبحت هذه الجملة كناية عما يصعب فهمه»(9) ولأن المشكلة الكبرى التى واجهت الباحثين كانت فى أسباب اقتصار العرب على علوم دون علوم أثناء نقلهم إبداع اليونان القديم، خاصة المسرح اليونانى مع ما له من قيمة لا تبارى.. والحق أن اهتمام العرب بأدب اليونان كان أقل من الآداب الأخرى، ولكن ذلك لم يمنع من التجاوب بين الأمتين، وقد تناثرت ملاحظات عجيبة فى كتبنا التراثية حول الأمة اليونانية ولغتها وآدابها، فابن النديم يروى فى «الفهرست» أنه قرأ فى بعض التواريخ القديمة؛ أنه «لم يكن اليونانيون يعرفون الخط القديم، حتى ورد رجلان من مصر، يسمى أحدهما «قميس» والآخر «أغنور» ومعهما ستة عشر حرفاً، فكتب بها اليونانيون، ثم استنبط أحدهما .... حتى صارت أربعة وعشرين» (10).

إذن فالصلات الثقافية قديمة، والتأثير متبادل، ولكن البعد الجغرافى كان له أثره، ومن أعجب ما نقرأه من أسباب الحملة البحرية التى أعدها الإسكندر للشرق، ما ذكره المؤرخ أريان (95 - 175م) من أن السبب الحقيقى لهذه الحملة أن العرب كانوا يتعبدون الإلهين «أورانوس» و«دينيسوس» فلما سمع الإسكندر بذلك أراد أن يجعل نفسه الإله الثالث للعرب»(11).

ولليونانيين أنفسهم إقرار بأفضلية العرب وأفضلية الشعر العربى، واحتوائه على الحكمة، وفى رسالة «السياسة العامة» المنسوبة لأرسطاطاليس يقرن فيها بين مميزات العرب والهند؛ وينصح الإسكندر بأن يكثر من مجالسة العرب لأنهم «يأنسون باللفظ ويميلون إلى حسن الكلام»(12).

الهوامش

(1) دكتور مدحت الجيار - المسرح العربى.. لماذا تأخر هذا الفن عند العرب؟ - كتاب الجمهورية - 2006.

(2) الرأى للدكتور إحسان عباس فى كتابه الهام «ملامح يونانية» فى الأدب العربى» - المؤسسة العربية للدراسات - بيروت - 1977م المقدمة.

(3) الحيوان للجاحظ 74/1.

(4) ابن حجة الحموى - ثمرات الأوراق - ص 13.

(4) محمد عزيزة - الإسلام والمسرح - بالفرنسية ترجمة دكتور رفيق الصبان وطبع أولا فى دار الهلال ثم فى المغرب والطبعة التى بين أيدينا طبعة مكتبة الأسرة.

(5) فجر الإسلام - طبعة مكتبة الأسرة - ص 274.

(6) فجر الإسلام - ص 136.

(7) من حوار معه أجراه سمير حاج على موقع إيلاف الإلكترونى. والكتاب.

(8) دكتور محمد حسين الأعرجى - فن التمثيل عند العرب - دار المدى - دمشق - 2006 - طبعة خاصة مع جريدة القاهرة المصرية، والكتاب لا تتعدى صفحاته الستين صفحة رغم عبقرية الدراسة.

(9) طه حسين - خصام ونقد - ضمن المجلد الحادى عشر من أعماله الكاملة - دار الكتاب - بيروت - 1974 - ص 589.

(10) الفهرست - ص 10.

(11) Arrien-history of Alexander and India-classical library- 1946

نقلا عن د. جواد على - المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام - دار الساقى طبعة رابعة - 2001م فى عشرين جزءاً الفصل السابع عشر / المجلد الثالث.

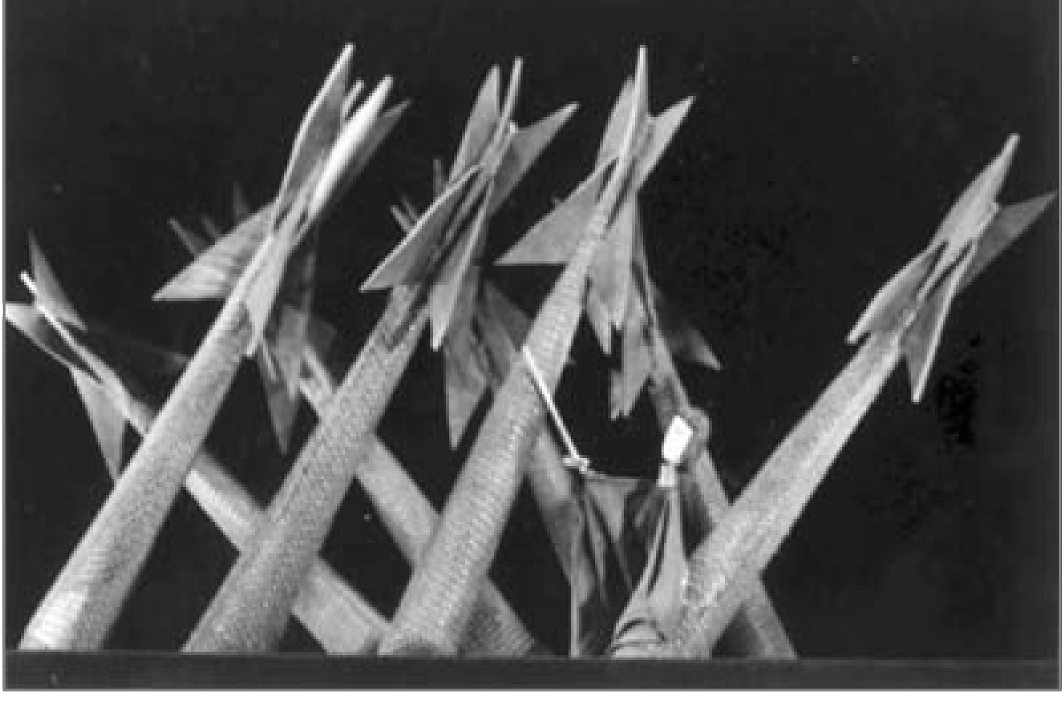
(12) ملامح يونانية فى الأدب العربى - سابق ص 25.



إبراهيم محمد حمزة



• بدأ المثقفون فى اعتبار مسرحيات إبسن غير مشوقة وقديمة الطراز ومملة بشكل تزايد بعد الحرب العالمية الثانية. وقد سجل الناقد الألمانى الكبير تيودور أدورنو هذا التغير من قبل فى 1945: «بمجرد أن يذكر اسم كإبسن يدان هو وموضوعاته على أنهم من طراز قديم وعفى عليهم الزمن».



الأعاصير على مسرحنا

السينوغرافيا ساهمت فى التنويع على خشبة المسرح حسب الحاجة الدرامية



مشكلة البحث العلمى تعانى منها مؤسسات التعليم العالى



المخرج المنفذ بدعة ولا وجود لها فى مسارح أوربا



أعاصير لا تهب تفعل فعلتها وترحل، لكنها تستقر لسنوات وربما لعقود لتحفر فى وجدان مسرحنا ومسرحيينا آثارا كاذبة ننسى معها بين الفينة والفينة تاريخ وتقاليد المسرح المصرى العريق. ولمّا كانت الأفكار مزدحمة، وجلل الأعاصير خطير، فقد رأيت جمع ما تسمح به مساحة المقال فى البعض منها، وإن كنت أعترف بأن كل فقرة من الفقرات تحتاج إلى دراسة مستفيضة لتقويم الإعوجاج.

(١): الرؤية المسرحية

مصطلح دخل إلى حياة المسرح المصرى منذ عقد أو يزيد قليلا. مئات الدراسات الفنية المحفوظة فى سجل أعداد (مجلة المسرح - والفضل فى إصدارها ورعايتها للدكتور رشاد رشدى ولكتابها المتخصصين فى ستينيات القرن الماضى، وآلاف آلاف صفحاتهلا نعثر فيها على هذا المصطلح! غير الموجود على البتة فى المجلات والدوريات المسرحية العالمية التى لا نزال نقرؤها حتى اليوم.

ويذكر تاريخ مسرح مصر أن مناسبة ميلاد هذا التعبير الغامض حقا، والفاقد أو المفتقد لدلالة عقلية هو إخراج أحد مخرجى السينما لمسرحية من المسرحيات. ولا يمنع ذلك، رغم أن هناك تخصصين منفصلين فى الدراسة الأكاديمية بين المسرح والسينما. والخلط عمليا وتطبيقيًا بينهما هو الجهل بعينه والذى لايُفضى إلا إلى انهزام العلم فى الفنون. لماذا؟ إذا عُدت إلى جذر الكلمة فى مختار الصحاح للشيخ الإمام محمد بن أبى بكر بن عبدالقادر الرازى، لوجدت تحت باب رأى - (الرؤية) بالعينِ تتعدى إلى مفعولٍ واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، و (رأى) يرى (رأيًا) و (رؤية)، و (أريته) الشئ (فرآه) وأصله (أرأيته)، و(ارتآه) وهو افتعل من الرأى والتدبير.

فإذا ما كان الفن المسرحى منذ عصوره السحيقة البالغة فى القدم عن فن السينما - السابع على الأقل. وإذا كان انبعاث لقطة أو عبارة (رؤية مسرحية) مُستقاة من السينما أو من سينمائى.

فهل يجوز أن نُفرد لها حيزًا ومكانا دون أن نستوضح مفهوم هذا التعبير ووظائفة تحديدا فى العملية المسرحية؟ ثم إن (الرؤية) ليست مهنة من المهن المسرحية المشتركة بفنون مجاورة لفن الدراما.

لعل التعبير - إن أردنا الإنصاف العلمى - لا يزيد عن كونه (الرّياء) إذ يُقال فى مختار الصحاح فَعَل ذلك (رياءً) وسُمعة.

(٢): البحث العلمى فى الفنون

دافعى إلى كتابة هذه الفقرة ما أثاره الدكتور إسماعيل سراج الدين مدير مكتبة الإسكندرية عن مقوّمات تطوير البحث العلمى فى احتفال جامعة القاهرة بالمئوية حول ضرورة إصلاح التعليم "هناك مقومات لتطوير البحث العلمى والباحثين، ومنها الابتعاد عن (فبركة) المعلومات ومواجهة سرقات الأبحاث العلمية بحزم، وانتهاج فكرة الهدم البنّاء.. أى تغيير النظريات القائمة بطريقة تسمح بتقدم العلم".

من الحق الاعتراف بأن قضية البحث العلمى مشكلة تُعانى منها مؤسسات التعليم العالى، فضلا عن انعكاساتها على مستوى الإعداد المنهجى لبحثى المستقبل. مع اعترافنا بالفرق الأساسى الذى اقتضته طبيعة الظاهرة المدروسة بين العلوم الطبيعية التى تدرس الظاهرة الطبيعية، وبين العلوم الإنسانية التى تدرس الظاهرة الإنسانية بما يُحتم تخصيص أُسس منهجية، ومقاييس محددة تتفق مع طبيعة الظاهرة المدروسة. وما نُسميه فى البحث العلمى فى الفنون.. البحث فى العلوم السلوكية. ويتطلب الأمر بالضرورة الآتى:

١ - الموضوعية وعدم التحيز.

٢ - التجريب، والملاحظة المباشرة وغير المباشرة، لا على مُسلّمات مطلقة أو أقوال ثقات. وإنما يأتى الطرح للتعليل والبرهنة العلمية ويتأتى ذلك: بتوضيح ماهية مشكلة البحث + مراجعة دراسات سبقت صميم "للبحث MODEL وتحديد خطواته الإجرائية تحليل المعلومات وتفسيرها ثم أخيرا تلخيص البحث وعرض النتائج أو التوصيات.

هذا المنهج العلمى قد مرّ بتطورات منذ علماء المسلمين (الرازى، جابر بن حيان، الحسن بن الهيثم، ابن سينا، وكذلك منذ علماء الغرب بيكون 1620 ديكارت 1637 بور رويال، 1662 وحتى ترافرز R.TRAVERS 1958 فإن دالين VAN DALEN 1962 بورج W.BORGجول M.GALL 1979.

وإذن فهناك أغراض للبحث العلمى - فى الفنون والعلوم تهدف إلى: اختراع معدوم، أو جمع مُفترق، أو تكميل ناقص، أو تفصيل لمُجمل، أو تهذيب لمطوَّل، أو ترتيب مُخلَّط، أو تعيين مُبهم، أو تبيين خطأ.. ولا غير ذلك.فإذا ما تحررت رسالة فى الفنون وخلع مُحررها على مشرف الرسالة العديد من الصفحات متحدثا مجلجلا بالأستاذ، فضلا عن استعمال ألفاظ وصفات (الرائع، الجميل، الحاذق وغيرها) وكلها ممنوعات فى إطار العلم والبحوث وأبجدياتها. أضف إلى ذلك مئات الأسماء الأجنبية وباللغة العربية وحدها فى بحث لدرجة دكتوراه الفلسفة فى الفنون أدركتُ أن خللا كبيرا يمس أولويات مناهج البحث العلمى فى العلوم السلوكية.

فإذا ما نظرتُ إلى عبارة (الطرح للتعليل والبرهنة العلمية) فهل من الممكن وسط الارتباط بالتعليل والبرهنة العلمية أن أصل إلى نتائج علمية دامغة لموضوع رسالة عن فن التمثيل فى العصر الإغريقى مثلا؟ وأن تكون البرهنة على النظرة والإيماءة وفن الأداء التمثيلى بما يكتنفه من عبارات + صمتات + قسمات.. بصور أو بتماثيل إغريقية من السهل دحضها أو إثبات أنها لممثلين من عصر الإغريق، حتى لو وصلت هذه الصور - التماثيل إلى أكثر من 150مائة وخمسين شاهدا حجريا؟

إن اختيار موضوعات البحث العلمى فى الفنون، والتعامل بصفة خاصة مع مفرداته (الإحساس بالمشكلة + تحديد المشكلة + فرض الفروض + اختبار الفروض + تقويم المشكلة + صياغة الفروض + حدود البحث، قصوره ثم عنوانه، وقضايا علمية عديدة أخرى) هى الأصل فى نهاية البحث. وهى هى نفسها التى تُفرق بين باحث يُسرع الخُطى لطبع الرسالة فى كتاب يفيد القادمين الباحثين على الطريق، وبين حامل لدرجة علمية تخصصية يُخفى رسالتَّه فى بيته فى درج مغلق. رحمة بالباحثين الجادين من شباب مصر المستقبل أيها الباحثون والمناقشون.

3- المخرج المنُفّذ فى المسرح

فى ستينيات القرن الماضى - وأنا أدرس لبكالوريوس الإخراج المسرحى خمس سنوات فى أكاديمية الفنون المسرحية بالمجر. بدأت إشعاعات التليفزيون فى مصر بجهود د. محمد عبد القادر حاتم. فدرست سنة عملية فى إخراج التليفزيون (لدىّ شهادة مصورة فى أحد كُتبى). لكن المسرح -تخصصى الدقيق - شدنى إلى رحابه. ولقد عرفتُ أثناء دراسة التليفزيون مصطلح أو قُل مهنة ووظيفة (مخرج منفذ)، وهى وظيفةٌ وعمل يختلف بطبيعة الحال - على الأقل عند تصوير تمثيلية تليفزيونية - عن عمل ووظيفة المخرج التليفزيونى للدراما أو المسلسلات، بحكم طبيعة العمل بالذات. عند التصوير لعمل درامى أو تمثيلية أو سهرة، فى تدريبات العمل يعمل المخرج المنفذ جنبا إلى جانب مخرج العمل. لكن التصوير يُفرّق الاثنين ليستقر كل واحد فى مكان غير مكان الآخر. المخرج إما فى مكان أعلا يُطل على الإخراج من عل، أو هو يقبع فى سيارة خارج مبنى المسرح (فى حالة النقل لمسرحية من المسرحيات) ومن هناك يُصدر أوامره إلى الكاميرات حسب انتقالات محددة وتبعا لتدريباته السابقة.

أما المخرج المنفذ فهو الذى يبقى باستوديو التليفزيون مع الممثلين وطاقم العمل الفنى مُنفذًا للتدريبات السابقة. هذا تقسيم منضبط تسوّغه طريقة العمل التليفزيونى.

لكن.. ما هى بدعة (المخرج المُنفذ) فى المسرح؟ وعلى رأى العبارة الدينية كل بدعة ضلال. وضلال هنا بمعنى التغرير بالعمل المسرحى، أو ابتداع مهنة غير موجودة فى مسارح العالم الأوربى، وفى أكثر من 50 مسرحا زرتها فى خمس عشرة دولة أوربية.

إذن، لابد لنا من العودة إلى الأصول العلمية، وإلى حقائق التاريخ المسرحى قديما كان أم حديثا، ومعذرة للمخرجين المنفذين فى المسرح المصرى.

(٤): سينوغرافيا

اللفظة فرنسية الأصل. الاشتقاق من أصل واحد SCENE = مشهد، SCE- NIQUE = خشبة مسرح، METTRE EN SCENE = مخرج مسرحى. تعنى اللفظة تحديدا جمع الجمالية واتحادها بين صالة الجمهور وخشبة المسرح. بدأ التعرف على مهمة السينوغرافيا فى القرن (17 الميلادى). وفى ستينيات القرن الماضى ظهرت بحوث عديدة فى مجلات ودوريات مسرحية متخصصة عن السينواغرافيا. وتعبير (الجمالية) هنا مرتبط بكل ما على المسرح عامة من مناظر وديكورات ومواد فن تخطيط الوجه. إلا أن الستائر المسرحية نالت نصيب الأسد من السينوغرافيا وإبداعاتها. كما لعبت الإضاءة فى المسرح دورا جميلا مؤثرا لا يستهان به ألوانا وظلالاً وجاذبية واستحسانا.

وأمام بحوث السينوغرافيا اليوم تاريخ طويل يُسجل حركة التقنية، ومسارح المصاعد، وما حققته من سرعة التنفيذ لتتابع المشاهد واختصاص الاستراحات. كما عملت السينوغرافيا على تنويع مساحة خشبة المسرح بحسب الحاجة الدرامية فى الفصل أو المشهد المسرحى بفضل الآلية، وخرجت على الجماهير بخشبات أمامية، وأخرى من باطن خشبة المسرح. ثم ليس بالإمكان إغفال التأثير الاقتصادى للسينوغرافيا. كما جاءت بحوثها المعملية لحل مشكلات تنظيف باروكات الشَّعر والشوارب (مهندس السينوغرافيا التشيكى كارل هاشك LKAREL HASEK + سينوغرافيا وكيميائية الحفاظ على الديكورات والمناظر فى حالتها الأولى يوم العرض المسرحى (بحث مسرح فولكوف -VOL KOV الروسى لدراما تشيكوف بستان الكرز). إضافة إلى سينوغرافيا التعامل مع المناظر المصورة -LANTERN LEC TURE للألمانى السينوغرافى والتر أونرو WALTER UNRUHمعالجًا اهتزاز أو انشطار شريحة الصورة المنعكسة على ستارة سواء كانت زجاجية أم بلاستيكية، مع دراسة مستفيضة للحرارة، والوات WATT واشتعال الجلاتينة المُلونّة (أعدّت دار أوبرا باريس 3 بروجيكترات خاصة بالستائر والمناظر المصورة فى حجرة خاصة بالإضاءة قوة الواحد منهما 3000وات لتعكس الشريحة الواحدة مساحة 15x18 مترا على خشبة مسرح أوبرا باريس).

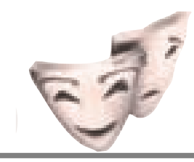
هذه أهم الأهميات فى السينوغرافيا. وكان لابد من ابتداع وظيفة مهندس السينوغرافيا فى مسارح أوربا فضلا عن مهندس الديكور.

ثم أسأل على استحياء.. هل نرى هذه الوظيفة العملية السينوغرافية على المسارح العربية عامة؟

وإذن لماذا نُطالع تعبير (سينوغرافيا وإخراج) فى إعلانات مسرحيات المسرح المصرى؟ أم أن النقل أو الرسم الأمشق - بالكربون - للفظة هو المهم؟

د. كمال الدين عيد





● إبسن هو أهم كاتب مسرحى بعد شكسبير. إنه مؤسس المسرح الحديث ومسرحياته من روائع المسرح العالمى وهى تمثل فى كل قارة وتدرس فى قاعات الدرس فى كل مكان. فى أية سنة بعينها هناك مئات العروض لمسرحيات إبسن فى العالم.

مرة أخرى- ليس دفاعا عن الميتاذات

أزمة الوعى المسرحى المصرى



الميتاذات ظاهرة جديدة فى المسرح المصرى

يقول إنه يعمل مهندسا- إن كان كذلك حقا فله كل العذر ، كرجل عادى محب للمسرح - يعرب عن عدم فهمه - صراحة: فى أكثر من موضع من المقال، و(ضمنا): فالمقال ذاته يشف بوضوح عن عدم معرفته؛ ليس بألف باء المسرح فقط، وإنما بآليات التفكير عموما..

ولست أدرى كيف واتته الجرأة على اتهامى بـ(التلفيق) - هو الذى صرح أكثر من مرة ، فى مقاله بقوله : (أنا أحدثك ولا أزعم أننى أستاذ أكاديمى متخصص أو باحث مسرحى... إلخ) ؟!..

من أين له بكل تلك النبرة الوثوق إذن!.. أم أنها الصحراء تطالع فراغها فى المرآة فتراه امتلاءً؟!..

إن لم تكن تعلم فلتعلم ، هذه كلمة كبيرة ، بل (صخرة)- خرجت من فمك وعليك أن تبتلعها !..

وكما قلت من قبل : (ليس بالإمكان معاينة العلاقة بين المسرح التقليدى والمسرح الجديد كمواجهة بين الأيديولوجيا والواقع... باختزالها إلى مجرد صراع على نمط معين من الممارسة المسرحية ، بل صراع تاريخى ، بين أنساق معرفية مختلفة).. وأضيف هنا بأنه من غير المسموح به تحويل تلك المواجهة ، من المجال الموضوعى (العلمى) إلى المجال الشخصى (المبتذل) .. لذا سألتزم بالموضوع ... وأعتقد أن هذا هو الأفضل للجميع وللمسرح نفسه .

الميتاذات :

حين عمدت إلى نحت واستخدام ذلك (المفهوم) ، لمقاربة الظاهرة المسرحية الجديدة ، لم يخطر لى قط أن أحدا سيعده مطابقا للظاهرة نفسها .. وبعبارة أخرى حين أطلقت ذلك الاسم على تلك الظاهرة، لم يقع فى ظنى- لحظة واحدة - أننى أمسكت بمعناها وبسطت هيمنتى عليها ..

نعم ، لقد اعتقدت أيامها- ومازلت أعتقد- أنه مجرد (فرضية) ؛ مدخل مقترح ، علىّ أن ألج به ذلك العالم الجديد ، وعبر البحث والمناقشة والحوار (ومتابعة تنامى الظاهرة الجديدة نفسها) يمكن اختبار مدى صلاحيتة - بإدراك حدود اشتغاله.. مما يوفر لى - أو لغيرى - إمكانية استدعاء فرضيات أخرى، أكثر اقترابا من واقع الظاهرة ..

والحقيقة أن مادفعنى إلى ذلك هو أننى أثناء متابعتى النقدية لعروض نوادى المسرح بإقليم (غرب الدلتا)، فى الإسكندرية، العام الماضى - بعد انقطاع دام سنوات وسنوات عن المسرح - فوجئت بوجود حساسية مسرحية جديدة؛ منحى مختلف : (لغة مسرحية أكثر توترا، لاتستند إلى مرجعية معهودة – تمتح من الذات وتنهل منها وتحتفى بها وترتكز عليها... هكذا، كأنما عثر أصحابها - أخيرا - على ما يمكن أن يلوذوا به !..)..

سألت زملائى عن تلك الظاهرة، فقالوا إن تاريخها يمتد لأكثر من خمسة عشر عاما !..

ألقيت نظرة على بعض الدوريات القديمة المتعلقة بالمسرح - مجلات، جرائد، نشرات - فلم أجد سوى انطباعات خفيفة، عابرة، على كثرتها لا تقول شيئا لافتا !..

من هنا تحديدا جاءت محاولتى للدخول إلى داخلها نفسه ، لسبر غورها وإدراك كنهها بمنهج علمى (ماوسعنى ذلك).. هادفا فى الأساس إلى لفت الانتباه لوجود الظاهرة نفسها ودعوة المهتمين بالشأن المسرحى إلى وضعها على مائدة البحث والتحاور معها.. وبالطبع كان علىّ أن أتقدم بمساهمة نقدية، هى - كما قلت من قبل - مجرد (مقاربة أولية ؛ فرضية، اقتراح...) أفتح بها باب الحوار- (مع المتخصصين) تحديدا..

ولكن ماذا رأيت ؟ ..

هل أقول إننى رأيت (الخرب العقلى) ؟ ..

نعم ، لقد رأيته رؤى العين ؟! ..

أناس بسطاء ، اختزلوا العالم والمسرح فى مجموعة من المفاهيم ، وانتهى الأمر –انتهى أمرهم ، ولم ينته العالم ..!..

يستشهد من بحث (الميتاذات) بالفقرة التى تقول: أما المسرح الجديد بماهو مسرح الميتاذات فإنه يحتفى بـ(وجهة النظر) أعنى أن عروض ذلك المسرح تقدم عادة من منظور شخص ما يتميز بالحضور المادى– أى أنها تنتمى لـ: (ضمير المتكلم) .. وما نراه على خشبة المسرح ليس هو العالم أو الواقع كما نعرفه أوالآخرين كما نعرفهم، وإنما كما يدركهم ذلك الشخص (انعكاسهم فى وعى الشخصية ، التى هى بطل العرض). انتهى حديث السلامونى والسؤال الآن : أليست الدراما هكذا دائما ؟ ..

لا ، ليست الدراما هكذا دائما ..

(1)- فى المسرح - كما يقول (فورستر) - الشخصيات تقدم نفسها بنفسها، على العكس من الرواية ؛ إذ يقوم الراوى بتقديمها للقراء .. أى أن المسرح ينبنى على (ضمير المتكلم) .

لكننا نعرف أن العرض المسرحى يقدم من وجهة نظر شخص ما –هو (راو) أيضا ، وقد يكون حضوره مباشرا(من خلال ضمير المتكلم) أوغير مباشر- خفى ، مضمر(من خلال ضمير الغائب) ، وأنه (عالم بكل شئ) بالضرورة ، وهو صانع الحبكة- إذ يدفع بالشخصيات بحيث تصطدم ببعضها البعض ..

ونحن على يقين من وجوده- فالآثار الدالة على ذلك لا يخطؤها أحد ..

فى المسرح ، الشخصيات الورقية تمثيلات لغوية ، تتحول إلى تمثيلات مادية عن طريق الممثلين.. وهذا تحديدا ما كنت أعنيه بانبناء المسرح التقليدى على تحويل المجرد إلى مادى ..

أما فى مسرح (الميتاذات)، ونظرا لاحتفائه بوجهة النظر (العابرة ، المتشظية) وعدم اندراجه فى نظام نسقى (أيديولوجى) ما ، فصوت الراوى (المباشر أوالمضمر) يتحول إلى مجرد وجهة نظر ضمن وجهات نظر أخرى ،أى أنه يفقد هيمنته على العرض ككل - مما يعنى أنه لاينتمى إلى الراوى العالم بكل شىء وإنما - تحديدا- إلى (الراوى الذى يعلم أقل مما تعلمه الشخصية)..

عدم انبناء النص - الميتاذاتى - على نسق أيديولوجى كلى مترابط ومتحد ، يعنى عدم احتوائه على ماهية ما ؛ على حقيقة ما (تتمتع بوجود سابق) ، نعم، النص الميتاذاتى ليس تجليا لحقيقة غائبة - واحدة وحيدة - متعالية.. وإنما هو نثار انطباعى زاخر بالعابر والجزئى والاستثنائى - المرتكز على الوجود الواقعى ، الجسدانى ، نفسه .. أى أنه يقر بوجود مسافة بين (العلامة والمرجع) ، بين تصورات (الشخصية) عن الواقع والواقع نفسه - إنه لا يقول بإمكانية معرفة الشئ فى ذاته ..

ومن ثم فما نسمعه لا يتطابق مع ما نراه على خشبة المسرح، ولا يتطابق أيضا مع مانعرفه عن الواقع ... نعم ، آلية الفصل بين العلامة والمرجع هى الآلية الحاكمة فى مسرح الميتاذات ..

ماسبق - كله - يفضى إلى نتيجة واحدة ، هى أن ذلك المسرح يتأسس على الوجود المادى، ويسعى لتحويله إلى (معنى) مجرد ..

هذا والثورة التى جوبه بها عرض (كلام فى سرى) تعود إلى تقويضه للمتعالى الميتافيزيقى... إنه يقول بتعدد الحقائق (لا بواحدية الحقيقة) - أعنى أن المعترضين عليه لا يفهمون أن الأمر يتجاوز الحدود الأخلاقية التى يقفون عندها ، لكنهم، فى لاوعيهم ، يستشعرون ملامسته لحقيقة عدم وجود حقيقة يُخضعون لها (أو يؤسسون عليها) وجودهم ..

(2) فى المسرح (ماقبل الحديث) كله ، كانت الشخصيات تتحدث من خلال صوت أيديولوجى واحد وحيد مهيمن - وبالإمكان العودة إلى (باختين) ؛ لإدراك هذا الأمر على نحو أكثر تفصيلا - لنعرف أن (الوحدة العضوية): وهى استعارة جسدية ذات دلالة كاشفة عن (وحدة النسق الأيديولوجى المهيمن على ذلك المسرح) .. تعنى أن الشخصيات كانت تشبه أعضاء الجسد فى ترابطاتها واعتماداتها المتبادلة - بحيث إنها لم تكن تستمد قيمتها إلا من خلال انتسابها إلى الجسد ككل ؛ بما يعنى أنها كانت تتمتع بوجود (وظيفى) محدد وصارم ، ولم يكن مسموحاً لها بالخروج على تلك الوظائف ..

ومن ثم يمكن القول إنها لم تكن أكثر من (بوق) ، ولا عمل لها غير ترديد كلمات المؤلف ، وبعبارة أخرى ، لقد كانت الشخصيات تتوزع على نظام التمثيل التابع للخطاب المركزى للمؤلف..

تلك الجوقة (المرددة)، لم تعرف وجهة النظر، لا من قريب ولا من بعيد - وحسب (باختين) - كل ما استطاع المسرح القديم إنجازه، فى هذا الصدد، هو إيجاد مستويات عديدة (داخل الصوت الواحد)؛ شكسبير ، على سبيل المثال، أما (الكوميديا) فتمثل استثناءً..

وفى (المسرح الحديث)، المسرح الواقعى فقط - إلى جانب الكوميديا - هو الذى احتفى، إلى حد ما، بوجهة النظر (فى إطار احتفائه بالتعدد الصوتى) .. وفى تقديرى أن (وجهة النظر) هذه كانت واقعة تحت ضغط الإلحاح الأيديولوجى الصارم ؛ أعنى أن الأنساق الأيديولوجية فى عمومها - لم تكن لتسمح لوجهات النظر بإشاعة الفوضى فى النصوص، ذلك لأن الشكل (أو الأشكال) الذى كانوا يكتبون من خلاله ، كان مشبعا بالأيديولوجيا، إلى الحد الذى يمكن معه القول إن الشكل كان يخضع فى إنتاجه لما تتيحه تلك الأيديولوجيا (وقد أقر أكثرية النقاد والمنظرين الماركسيين بذلك) ..

إذن .. الحوار المتمفصل إلى ردود- فى المسرح عامة - فى الحقيقة ، ليس أكثر من منولوج المؤلف نفسه ، أى أن الشخصيات المسرحية لاتزيد عن كونها (ضمائر غياب) حاضرة كتمثيلات لماهية سابقة عليها فى الوجود (تقبع فى ذهن الراوى المباشر أوالمضمر- أوالمؤلف- الذى هو صورة من الله) ..

(3)

الوحدة العضوية - كاستعارة جسدية ، بحاجة إلى تمحيص هنا.. إذ ما الذى يعنيه استعارة (الترابطات العضوية التى يتصف بها الجسد) وخلعها على (النص) ؟..

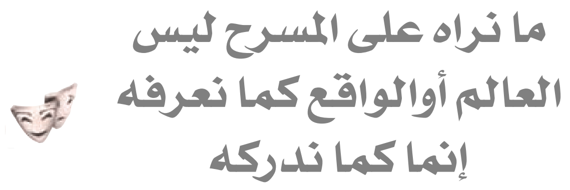
الجسد الذى يتكون من مجموعة من الأجهزة المترابطة عضويا عبر أدائها لمجموعة الوظائف المتكاملة فيما بينها ، هذا الجسد هو الحد (الطبيعى) الذى يقاس عليه النص عبر الاستعارة .. ويبدو واضحا أن تلك الاستعارة إنما حولت الطبيعى إلى ثقافى (من الجسد إلى النص) ؛ أى أنها اتخذت من الطبيعة نموذجا لها - إذ أعدت النص (نسخة) من هذا النموذج .. هكذا- وهاهى نظرية المحاكاة ، المشار إليها من قبل ، (تلك التى تتأسس على المطابقة بين العلامة والمرجع) تعود لتكشف عن نفسها من خلال ترسانة المفاهيم المتجذرة فى تربتها ..

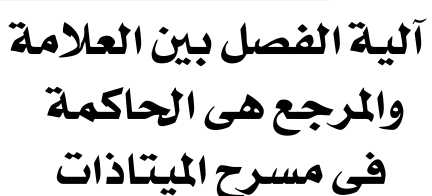
وما يمكن إضافته هنا، هو أن الجسد الأرسطى (الصورى) المجرد، تحول إلى استعارة لغوية تناسينا أنها كذلك وتم اعتمادها كحقيقة !... هذا الخطأ العقلى أو الانزلاق - الذى بمقتضاه تحولت الحقيقة إلى مجموعة من المجازات والاستعارات ، هو ما اكتشفه (نيتشه)- وسار على دربه فلاسفة الاختلاف ؛ فى نقدهم للأسس الفكرية للعقل الغربى (الميتافيزيقى)، الممتد من سقراط إلى الآن ..



محمد حامد السلامونى







العلاقة بين المسرح التقليدى والمسرح الجديد ليست مواجهة بين الأيديولوجيا والواقع

ما نراه على المسرح ليس العالم أوالواقع كما نعرفه إنما كما ندركه

آلية الفصل بين العلامة والمرجع هى الحاكمة فى مسرح الميتاذات



● مجموعة عمل مسرحية «روميو وجوليت» للمخرج سناء شافع، أطلقوا هذا الأسبوع جروب خاصا بالعرض على الفيس بوك.

• لم يحظ إبسن بالسهولة الثقافية التى كانت متاحة أمام المثقف حسن التعليم من الطبقة البرجوازية الأوروبية ومعنى هذا يصبح واضحاً إذا قارناه بصديقه الدنماركى الذى يفوقه كثيراً فى التعليم جورج براندس أحد قادة المثقفين فى زمنه والذى كان طليق اللسان فى الفرنسية والألمانية.

ملامح التجريب
عند شباب مخرجى المسرح فى مصر

عرضت السلطان الحائر بقاعة جورج أبيض بالمسرح القومى بالعتبة باللهجة العامية المصرية من إخراج ممدوح عقل. وهى تجربة انتقصت من رشاقة لغة الحكيم المسرحية وجمالياتها ومنطقها الفكرى الكثير. الأمر الذى يجعلنا نقول إن مثل تلك التجربة هى لون من ألوان العبث غير المسئول وهو عبث لا يستند إلى رؤية أو تصور أو خطة. كذلك شاهدنا (حلم منتصف ليلة صيف) لشكسبير على مسرح السلام بالقاهرة من إنتاج فرقة المسرح الحديث، حيث الشخصيات تتحرك على أحذية باتيناج والممثلون يؤدون المشاهد الغرامية والمواقف الرومانسية وفى نهاية كل مشهد رومانسى يلقى الممثل بقنبلة تنفجر فى خلفية منظر الغابة فتحدث دوياً هائلاً ينقض كل ما ادعاه المتحابان وينسف رومانسية الموقف كله. ولا أدرى ما الذى خطط له مخرج العرض، ولماذا يتصدى لنص كبير من كلاسيكيات مسرح شكسبير الرومانسى فيشوهه بمثل ذلك التشويه دون أن يرتكز عمله على رؤية أو خطة أو فكرة يريد تحقيقها من وراء تعرضه الصغير لمثل ذلك العمل الكبير.

ومن نوادى المسرح بهيئة قصور الثقافة نتوقف عند ثلاثة عروض أحدها للفنانة التشكيلية نهى سمير وهو بعنوان (شيزوفرنيا) وقدم على مسرح ثقافة شبين الكوم بالمنوفية 2000. وهو عرض يقوم على التشكيل والتكوينات اللونية والحركية فى الضوء والظل حيث ينتهى فنان تشكيلى من إبداع لوحات تشكيلية متنوعة وعند اكتمالها تخرج التكوينات والشخصيات التشكيلية من أطرها المغلفة بأغلفة شفافة (بلاستيكية) بعد أن تصارع من أجل الخروج بتمزيق الأغلفة الشفافة، وتخرج إلى الفضاء زاحفة لتلتهم خالقها ومبدعها. والعرض يقوم على التعبير الجسدى فى مصاحبة الموسيقى الكلاسيكية، وهو تعبير حركى يستلهم قصة بجماليون فيما يبدو.

أما العرض الثانى وإن كنت أراه غير تجريبى فهو عرض مسرحية (القفص) ولكنى أتوقف عنده للثناء على طاقات الممثلين، فالنص مترجم، وهو من تأليف فراتى، ويركز على البعد النفسى للشخصيات حيث يصنع أحد الشخصيات قفصاً يسجن فيه نفسه فى داخل مسكن أسرته الذى تعيش فيه أمه وأخته المخطوبة وأخوه وزوجة أخيه الشابة الجميلة التى يشك زوجها فى سلوكها طوال الوقت ويؤنبها طوال الوقت ويتهمها بالخيانة ويهينها أمام أسرته بل يغتصبها – مع أنها زوجته – أمام أخيه المحبوس حبساً باختياره فى قفص من صنعه منعاً لنفسه عن إيذاء الآخرين وحماية له من أذى الآخرين. ولأن زواج الأخ من زوجه زواج كاثوليكى، فإن الزوجة تستغل رغبة الأخ كريستيانو المحبوس باختياره فى قتل أحد ما وتشعل نار العاطفة المختبئة بين جوانحه والمكبوتة مما يترتب بعليه الوقوع فى هواها، وهنا يلح فى طلب الخروج من قفصه بعد أن رفض وبشكل قاطع من قبل محاولات أمه وأخته الملحة لإخراجه من حبسه دون جدوى، ولكن بعد أن أخفت (كيارا) زوجة الأخ مفتاح قفل القفص وهى الساعية وفق مخطط مدروس إلى الخلاص من زواجها على يد الأخ الموتور المحبوس الذى أحالته إلى عاشق لها متيم بحبها ودمية فى يدها وتنجح إثارة الزوج أمام شقيقه المحبوس فيتهيج ويجرى خلفها هنا وهناك إلى أن تلتقطه من بين فتحات سياج القفص يدا أخيه الموتور كريستيانو ولا تترك عنقه إلا بعد أن يسقط خارج القفص جثة هامدة. وهنا يطالب كيارا بأن تخرجه من محبسه فإذا بها تتراقص وتتقافز هنا وهناك وهى تصيح (لقد تحررت. لقد تحررت) ومع إلحاح طلبه فى تخليصها له من قفصه تصيح فى وجهه (لن ينالك أذى لأنك مجنون.. يا مجنون) ويتصاعد هياجه دون جدوى فى محبسه وهى تتراقص وتتقافز تعبيراً عن تحررها من ذلك الزواج الأبدى. والنص فيه مقاربة مع مسرحية أونيل «القرد الكثيف الشعر».

جمال ياقوت غاب عنه إدراك الوظيفة الدرامية للإضاءة

فإذا راجعنا ذلك العرض على مفهوم التجريب لا نجد سوى بصيص منه، يتمثل فى وضع المخرج الشاب جمال ياقوت لجمهور المتفرجين بداخل قفص أو سياج أكبر فى مواجهة قفص أصغر حجماً ليتفرجوا على ذلك



الإنسان الذى ارتضى أن يكون حيواناً بداخل قفص شأنه شأن يانك فى القرد الكثيف الشعر.

غير أن المخرج الشاب رتب جمهور عرضه فى مواجهة المنظر المسرحى. وأجرى العرض فى وجود الجمهور على خشبة المسرح وكان الأجدى أن يجعل جمهوره يطوف مع بداية العرض حول القفص كما لو كان يشاهد حيواناً فى قفصه بداخل حديقة الحيوان.. وأن يجلس جمهوره بعد ذلك فى شكل حلقة تحيط بالقفص وبالصورة المسرحية كلها من كل الجهات مع ما يجوز حدوثه من مداعبات الجمهور لما بداخل القفص!! كذلك غاب عنه إدراك الوظيفة الدرامية للإضاءة المسرحية فى مسرحية تتمحور أحداثها حول الصراع النفسى، فهى من نوع (السيكودراما) فلم يدرك انعكاسات المجتمع الأسرى والمجتمعى خارج القفص على من بداخله ولا انعكاسات ذلك الإنسان الذى اختار أن يسجن نفسه بنفسه على مجتمع الأسرة وعلى المجتمع المتحلق حوله، ولو كان أدرك ذلك لكان للإضاءة دور درامى يعكس ظل المسجون فى القفص على من فى خارج القفص ويعكس ظل المجتمع المتحلق حول القفص على من بداخله، وهنا كان يجوز لنا أن نحكم على عرضه بأنه عرض تجريبى.

أما التجربة الثالثة فهى من نادى مسرح قصر ثقافة الأنفوشى أيضاً وهو عرض (ساعة فى قلبك) الذى فاز بالجائزة الأولى لمهرجان نوادى المسرح بهيئة قصور الثقافة 2002 والذى أقيم على مسرح الهناجر بالقاهرة، والعرض من إنتاج ورشة عمل جماعية إعداداً أو تأليفا ومن إخراج الشاب شريف الدسوقى وهو أحد عمّال خشبة المسرح بقصر ثقافة الأنفوشى. وقد ولد أسفل خشبة مسرح إسماعيل يس بالإسكندرية حيث كان أبوه (عم دسوقى) المسئول عن ذلك المسرح قبل هدمه وإنشاء عمارة سكنية مكانه.

والعرض أشبه بارتجالية تتعرض للعادات والتقاليد فى مجتمعنا المعاصر يبدأها العرض من البحر أى من عالم الطهارة والنقاء إلى الحياة الأرضية، وكأن المخرج قد استبدل جنة آدم بالبحر واستبدل آدم وحواء برجال شبان وبنات وأنزل الجنسين أزواجاً من البحر إلى الأرض كمعادل موضوعى لقصة نوح وحمله من كل جنس زوجين فى اليم، وعند نزول الجنسين إلى الأرض نرى كل المتناقضات فتتحول البراءة والنقاء والطهارة إلى سلوكيات مشينة وتشوه صورة الإنسان رجالاً ونساء، فنجد الأم وهى ترضع طفلها تأمر رضيعها بالبصاق على وجه أبيه، فيفعل الطفل مغيباً والغريب هو رد فعل الأب نفسه، إذ نراه مرحباً ضاحكاً فى بلاهة ظاهرة.. وهو يقول بفخر «ابنى» وكأنه يؤكد شبهه به ويحيلنا إلى سلوك الأب نفسه عندما كان طفلاً رضيعاً مع أبيه. ويعرض التناول أيضاً لظاهرة تربية الأمهات لأطفالهن حيث تلجأ الأم إلى تخويف صغارها وتحذيرهم من الخروج إلى الشارع خوفاً عليهم من (أبى رجل مسلوخة) وهى لقطة انتقادية حادة الأسلوب لتربية أطفالنا فى المجتمعات العربية، ذلك الأسلوب التربوى الفاسد الذى ينشأ أطفالنا فى ظله كيانات هشة لا حول لها ولا قوة. كذلك يعرض لصورة اجتماعية فى حياتنا اليومية حيث تنتشر ظاهرة الغش وتستشرى داخل لجان الامتحانات فتؤدى إلى تخريج أجيال جديدة مسطحة وجاهلة ومستمتعة بجهلها ومفاخرة به وغير ملمة بشىء ما مفيد يؤهلها لتسلم المناصب التى تتربع على مقاعدها فى الحياة العامة فيما بعد. وإلى جانب ذلك صورة تربية الأمهات لبناتهن حيث تعمد الأمهات إلى الإعتام على المعلومة الجنسية وتصادر كل سؤال يعن للفتاة أن تسأل أمها عنه فتكبت فى داخلها نزعة طبيعية وغريزية بكلمة واحدة (عيب) فسؤال البنت لأمها عن (سبب حمل البنت فى بيت زوجها وعدم حملها فى بيت أبيها) يلاقى بالكبت فى كلمة من مقطع واحد حاد (عيب) ظناً من الأم أن ذلك كفيل بإنهاء المسألة.



عرض شريف دسوقى أشبه بارتجالية تتعرض للعادات



والعرض كما نرى هو أشبه بتقرير درامى عن أساليب تربية الطفل فى مجتمعاتنا العربية ويتخذ من مصر – ربما – نموذجاً وهو بذلك يدخل فى حيز ما يعرف بالأوتشرك؛ الذى كان لوناً من ألوان قياس الرأى العام فى الاتحاد السوفيتى ومن قبل ذلك كان لوناً من ألوان التقرير الدرامى لحال أو صورة من صور الحياة الإنسانية فيما أبدع الكاتب المسرحى الروسى أنطون تشيكوف.

ومن المناسب هنا أن نشير إلى أن هذا اللون قد انتشر فى مصر فى تجارب مخرجيها الشبان وإن امتد أيضاً إلى بعض العروض لمخرج أو أكثر من مخرجى الجيل الثالث.. فسمير العصفورى كان له عرض مسرحى تحت عنوان (إيزيس يا..) 2000 بالمسرح الحديث بالقاهرة) عن مسرحية ميخائيل رومان (إيزيس حبيبتى) وهو عرض أشبه بتقرير درامى مجسد عن دولة الاستخبارات المصرية فى الستينيات وكذلك عولت عروض المسرحيات الأخيرة للينين الرملى مثل (بالعربى الفصيح) و(كلنا كده عايزين صورة) على ذلك الأسلوب (التحقيق الدرامى) أو المنشور الدرامى هو ما ظهر بوضوح فى عرضه الأخير بمسرح الهناجر 2000 (كلنا كده عايزين صورة) حيث المسرح عبارة عن مجموعة صور السلوكيات الناس فى مصر ملتقطة فيها من التفصيلات المعيشة الكثير بهدف انتقادها – وليس نقدها – لأنه يكشف عن السلبيات والمتناقضات فى سلوكيات الناس دون إيجابيتهم، وما يجعلنى أصف هذه العروض بأنها من نوع المنشور الدرامى أنها عبارة عن مجموعة من الصور التى تشخص سلوكيات متفرقة فى الناس فى حياتنا المعاصرة والمعيشة دون أن ترتبط تلك الصور بحدث ما. هى مجرد صور منتقاة لسلوكيات مشينة تتجمع أو يتتابع عرضها على الجمهور ليرى أمام مرآة العرض صوراً متعددة ومتباينة لزوايا وجهه الاجتماعى القبيح. والتجريب فيها قائم على تجميع هذه الصور تحت شعار مباشر واحد قاله سقراط منذ آلاف السنين (اعرف نفسك)، وإذا كان عرضها لينين الرملى ذا نهاية مفتوحة، فإن عرض (ساعة فى قلبك) انتهى بدائرية الأسلوب حيث البداية أو الميلاد الاجتماعى للإنسان مع النزول إلى الأرض بدءاً من البحر ثم النهاية بالعودة إلى البحر ثانية، لكنها عودة انتحار هذه المرة. فمن الماء بدأت الخليقة دون إرادتها أيضاً. ولا شك أن كلا العرضين يعكس رفض الشباب، جيل شباب ثورة يوليو ممثلاً فى لينين الرملى وجيل شباب حرب أكتوبر 1973 ممثلاً فى شريف الدسوقى ورفاقه. يعكس رفضهم لذلك المجتمع الذى نعيشه منذ السبعينيات وإلى الآن.

(❖) هو نفسه أسلوب الأوتشرك المسرحى الذى بدأ على يد الكاتب المسرحى الروسى أنطون تشيخوف ووظفته الدولة السوفيتية بعد ذلك فى التعرف عن بعد على الرأى العام وتوجهاته المحتملة، كأسلوب استطلاع يستبق أى فعل محتمل مضاد لتوجهات الدولة والعمل على مواجهته قبل وقوعه.

د. أبو الحسن سلام



• مسرحية «الملك لير» تم عرضها الأسبوع الماضى على خشبة مسرح جامعة بنى سويف احتفالاً بيوم المسرح العالمى.



• لكى يعرف المرء إبسن عليه أن يعرف شيئاً عن النرويج لكننا بالقطع يجب علينا ألا نتبع هذه الدعوة لكى ننظر إلى علاقته ببلده من خلال المناظر الرومانسية حتى نصدق أن هناك علاقة عميقة وعضوية بين الطبيعة فى النرويج والروح النرويجية.

أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية ووثائقه

3 - 4

يستدل هيجو على أن القبح مادة الكوميديا بشخصيتين كوميديتين هما شخصيتا طرطوف وبورسيناك، فمع أن الأول ليس جميلاً، والثاني ليس نبيلاً إلا أنهما يمثلان نموذجين رائعين من نماذج الفن، إذ يعتبران شخصيتين "جرتسكيتين" مجبرتين على مواجهة الحدود القصوى لطبيعتهما الخاصة، حيث يأخذ كل منهما واحدة من حقائقه الكثيرة، ويعتبرها حقيقته الكلية، ويحاول أن يعيش بها. فمع أن طرطوف رجل دين، يتحلى بالتقوى والفضيلة ويوزع بركاته على مريديه من المسيحيين، إلا أن الشهوة تطغى عليه وتصبح المحدد الوحيد لعلاقاته النسوية، فيسعى إلى قضاء وتر من كل من المير وماريان.

"وإذا كان أدعياء الفن المنحرفون يزعمون أن الشىء القبيح أو الدميم أو الحقير لا ينبغي أن يكون مادة المحاكاة في الفن، فإننا نرد عليهم قائلين بأن القبح مادة الكوميديا والكوميديا – على ما يبدو – جزء من الفن، فطرطوف ليس جميلاً، وبورسيناك ليس نبيلاً، ومع ذلك فإن بورسيناك وطرطوف نموذجان رائعان على مستوى الفن.

وهو يرى أنه ما دامت الحياة تجمع بين العظيم والحقير أو القبيح، فإن الفصل بينهما كمادة للمحاكاة في العمل الدرامي، بأن يذهب كل منهما إلى حال سبيله في مجاله الفني ، فإن ذلك يشطر الواقع إلى قسمين، فتفقد شخصيات المسرحية إنسانيتها وبالتالي دراميتها.

"إن هذين الغصنين للفن (العظيم والحقير) إذا نحن منعنا فروعهما من الاندماج والتشابك لمضى كل منهما في طريقه تاركين الواقع بينهما ومن ثم (لن) تتحقق إنسانية الشخصيات و(لن) تصبح درامية".

وإذا كان الجروتسك جمعًا للتضاد ويدل على الضحك والشاذ والانحراف عن التوافق والاتزان، فإن هيجو يطالب به في الدراما لأنه أحد مواطن الجمال، فالتناقض وعدم التوافق بين الأشياء يحمل في طياته إيقاعًا يقضى على الشعور بالرتابة وقد يثير الضحك أحيانا وفي أحيان أخرى ينشر الرعب كما في التراجيديا، وهو ما نلاحظه في عديد من تراجيديات شكسبير كما في لقاء لير بمهرجه في البرية، حيث يمتزج المضحك المبكي وعنف الطبيعة بأسمى ما في النفس البشرية، إنها صورة درامية تكشف عن عدم التوافق بين الشخصيات والبيئة المحيطة، فلير يعاني التنافر مع القوانين الطبيعية والاجتماعية الحاكمة للمجتمع الإقطاعي عندما وزع مملكته على ابنتيه جونريل وريجان من أجل أن يعيش حياة الراحة والهدوء وبعيدًا عن منغصات السلطة، فإذا بابنتيه تذيقانه مرالعذاب، وهو موقف جروتسكي يصيب المشاهد

بفضل الجروتسك يتبدد الشعور بالرتابة ويتفجر الضحك



المسرح نقطة ضوء تعكس روح الإنسان تحت لمسة عصا الفن السحرية



يقلب الفن صفحات القرون والطبيعة ويسأل التاريخ وهو ينقل حقيقة الوقائع



تعتبر خطبة مارون النقاش التى ألقاها فى افتتاح «البخيل» أول وثيقة مسرحية عربية





بالرعب حال اكتشافه التناقض بين ما كان عليه لير وما أصبح.

"إن الجروتسك هذا أحد مواطن الجمال في الدراما. وهو ليس مجرد شىء متعارف عليه، بل هو ضرورة ملزمة بفضله يتبدد الشعور بالرتابة وهو في بعض الأحيان يفجر الضحك، وفي أحيان أخرى ينشر الرعب فى التراجيديا كما في مشهد الملك لير والمهرج يمزج صوته النشاذ بأسمى ما في النفس البشرية من تطلعات وأعذب ما فيها من ألحان وأعمق ما يعتمل فيها من مشاعر الغم والكرب العظيم".

وحقيقة الإنسان يراها فيكتور هيجو في الإبحار فى الزمان والمكان، وما يطرحانه من خصوصية تاريخية، في السلوك، وفي اللغة، في الزي، في العادات والتقاليد، باختصار في اللون المحلى الذي يميز أمة عن أخرى. وهو ما يؤكده هيجو في أن:

"المسرح نقطة ضوء.. كل ما يوجد في العالم والتاريخ والحياة والإنسان وكل شئ يمكن أن ينعكس فيه وإنما تحت لمسة عصا الفن السحرية، فالفن يقلب صفحات القرون والطبيعة ويسأل التاريخ ويدرس نفسه وهو ينقل حقيقة الوقائع، خاصة حقيقة الأخلاق والطباع، ويرمم ما بتره المؤرخون ويجعل الانسجام يسود بين ما جردوه ويحدس ما نسوه ويصلحه ويسد ثغراته بأخيلة لها لون ذلك الوقت".

إذا كان هيجو في المقتطف السابق يعلى من شأن الشاعر أو المؤلف الدرامي على المؤرخ، إلا أنه جعل من مادة التاريخ مصدره التعبيري أو الإبداعي، وهو ما يؤكده العديد من مسرحياته، فمسرحيتاه (كرومويل) و (ماري تيودور) من تاريخ إنجلترا الحديث في القرن السادس عشر والسابع عشر، أمام مسرحياته (توركيمادا) و (روي بلا) و (هرناني) فهي من التاريخ الأسباني في القرنين السابقين عن قرنه نفسيهما، ومسرحيتا (الملك يمرح) و (ماريو ديلورم) من تاريخ فرنسا: الأولى في حكم فرنسوا الأول والثانية في حكم الملك لويس الثالث عشر.

هذا التنوع في تاريخ وبلاد شخصيات مسرحياته يجبر المبدع أن يولي عناية فائقة بالتفصيلات التي تغطي اللون المحلي في كل بلد، مما يجعل المسرحية تصور المجتمع الذى تتحدث عنه تصويرًا صادقًا، أو بقول آخر من أجل الدقة التاريخية".

هذا بالطبع عكس توجهات النيوكلاسية التى كانت تلجأ إلي التاريخ أيضا، ولكنه كان التاريخ الأبعد عن الرومان والأساطيرالإغريقية دون ما تقيد بالدقة التاريخية، وهو تاريخ كان يتعامل مع الملوك والأمراء لأنهم هم الذين أبقى التاريخ ذكرهم – كما يرى مبدعو النيوكلاسية – ولكن هيجو لم يقتصر على هؤلاء وأهمل سواد الشعب، فقد اهتم بهم كما تكشف مسرحياته، لأن لديهم من العواطف والأعمال المجيدة ما يمكن أن تكون موضوعًا للدراما، كما هو الحال على سبيل المثال في مسرحية "هرناني" التي تدور حول بطلها هرناني والذي ليس إلا قاطع طريق.

ولم ينس هيجو وهو يتناول دراماته التاريخية شخصياته سواء أكانت عظامية أم شعبية إنها ليست شخصيات مستقطعة حرفيا من الحياة، بل هي شخصيات تخضع للواقع الفني الذي يمنحها منطقها الدرامي ولا تخضع للواقع الطبيعي، فالمسرحية إن كان يراها مرآة للطبيعة، فهي ليست بالمرآة المسطحة بلا أعماق بل هي "مرآة ذات بؤرة تُكبِّر ولا تُضعف تجمع وتركز الأشعة الملونة، بحيث تحيل الشعاع الضئيل ضوءا وتجعل من الضوء نارا، وبدون هذا لا تعد المسرحية فنا".

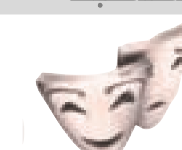
ومن الفروق التجديدية عند هيجو والتي ارتبطت بالتاريخ كمصدر إبداعي، اشتمال الدراما على عدد كبير من الشخصيات المتنوعة والتي كانت حائلاً دون تنفيذ بعضها، كما في مسرحية كرومويل وذلك عكس التراجيديا النيوكلاسية التي كانت تحتوى على قلة من الشخصيات تدور حول البطل لتقديم مأساته من خلال قليل من الأحداث البسيطة والمركزة.

ولما كان الرجوع لتاريخ أوربا الحديث كمصدر إبداعي وبما يتسم به التاريخ من زخم في الحادثات التي تغطي مساحة زمنية ومكانية كبيرة، باعتبار أن الحقيقة الزمنية العظيمة لا يمكن أن تتم بين ليلة وضحاها في مكان واحد، بل تحتاج إلي امتداد زمني ومكاني لتكشف عن مغزاها الفلسفي والإنساني، أن وجد فيكتور هيجو خطأ الالتزام بقاعدتي المكان والزمان كما النيوكلاسية ونادى بمنصة تمثيل "تعيد تشكيل ما يمكن أن نسميه الشمولية أو الكلية المكانية والتاريخية الخاصة بالحقيقة الإنسانية".

أما عن وحدة الفعل القانون الثالث في الوحدات الثلاث، فقد نادي بالالتزام به مهما تعددت موضوعات الدراما، لأنه الأساس الذي يشد أواصرها بعضها للبعض الآخر ويساعد على تجانسها من أجل أثر كل عام حتى ولو اشتملت على تناقضات الحياة. فهذه الوحدة "وحدها التى يقبلها الجميع لأنها ناتجة عن حقيقة: فلا العين ولا الذهن البشريان قادران على الإحاطة بأكثر من كل واحد في الوقت نفسه، (وبهذه الوحدة تأتي) وجهة نظر المسرحية، وكأن فيكتور هيجو بذلك يسير على نهج لوبي دي



• أحمد عبد العزيز مدير المسرح الكوميدى انتهى من وضع خطة الفرقة للموسم الصيفى القادم.





• إن صلة المسرح الأساسية بالواقع الفيزيقي والوجود الاجتماعي من خلال أجساد الممثلين وعلاقاتهم بعضهم ببعض تجعل بعض المبادئ الحداثية المهمة غير ممكنة التطبيق.

بيجا فى كتابه الفن الجديد لكتابة الكوميديا إذ يرفض لوبى وحدتى الزمان والمكان ويبقى على وحدة الفعل دون انحراف أو زيادات، فوحدة الزمن التى نسبها الشراح الإيطاليون إلى أرسطو يجب تجاوزها "لأن نفاذ صبر الأسبانى الجالس فى المسرح لا يرضى إلا إذا قدمت له كل الأحداث من بدء الخليقة إلى يوم القيامة فى ساعتين" وعلى أن تتم التحولات الزمنية الكبرى ما بين فصول المسرحية.

وفى أعمال فيكتور هيجو وفى مقدمته بدت الأعمال العنيفة بجوار المفرحة فوق منصة التمثيل كما الحياة، ففى النيوكلاسية مثلا وعند "راسين" منع بطلته (بريتا نيكوس) أن تتجرع السم أمام المتفرج ويخبره بما حدث عبر السرد بينما عند "هيجو" يتجرع كل من "هرنانى ودونياسول" السم أمام المتفرج، وإذا كان "كورنى" ككاتب نيوكلاسى يجعل مبارزة رودريج مع الكونت "جوميز" والد حبيبته "شمين" خلف الكواليس، فإن المبارزة فى هرنانى لـ فكتور هيجو تتم فوق المنصة أمام الجمهور مما يزيد من مسرحة الصورة فى الدراما عما هو فى التراجيديا.

أما بالنسبة للدراما العربية فهى تعد خطبة مارون نقاش، التى ألقيت قبل عرضه البخيل أواخر عام 1947والتى نشرت فيما بعد فى أرزة لبنان، أول وثيقة مسرحية فى تاريخ الدراما العربية تكشف عن اللبنات الأولى للمشهد التجريبى المسرحى العربى عندما حاول مارون ومن جاء من بعده (القبانى / صنوع) استزراع المسرح بصيغته الأوربية فى التربة العربية التى كانت خلوة منه، ولم تعرفها جماليات هذه التربة فى فنون فرجتها، إذ عاين القبانى كما جاء فى خطبته "فيما بين الوسائط والمنافع، التى من شأنها تهذيب الطبايع، مراسح يلعبون لديها ألعابا غريبة، ويقصون قصصا عجيبة، فيرى بهذه الحكايات التى يشيرون إليها، والروايات التى يتشكلون بها ويعتمدون من ظاهرها مجازاً ومزاحاً، وباطنها حقيقة وصلاحا".

فى خطبته هذه يطرح مارون المصطلح الدرامى الذى سيكون له أثره فيما بعد فى الأنواع الدرامية التى ستعرفها منطقتنا العربية وهى الكوميديا والدراما والتراجيديا وهذه الأنواع الثلاثة تُكتب كما يرى بغير أشعار وغير ملحنة على الآلات والأوتار ثم الأوبرة التى كانت تنقسم إلى عبوسة أو محزنة ومزهرة، وهى ملحنة وكانت الأقرب إلى نفسه، ولما رأى مارون "عدم ميل أبناء وطنه إلى هذا الفن المفيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه، زاده فكاهة، فجعل فى الرواية الواحدة شعرا ونثرا وأنغاما، عالما أن الشعر يروق للخاصة، والنثر تفهمه العامة، والأنغام تطرب. وهذه السمات التى يرصدها سليم النقاش عن مسرح عمه "كانت وسائل للسيطرة على المتلقى ومراعاة ذوقه وتراثه فقد كان استخدام التلحين فى المسرحية والغناء والشعر وبعض المشاهد الاستعراضية متسقًا مع سيطرة الشعر على تراثنا الأدبى والفنى بشكل عام.

كما فى خيال الظل والسيرة الشعبية والأراجوز والطقوس الفولكلورية والدينية كالزار والذكر وعروض المحبظاتية، ومن ثم كانت مسرحيات مارون النقاش الثلاث؛ أبو الحسن المغفل، السليط الحسود، البخيل، كلها ملحنة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن تزاوج الصيغة الأوربية للمسرح آنذاك والتى لم تكن تخرج عن البناء الأرسطى للمسرحية سواء كانت كلاسية أم واقعية أم طبيعية والتى كانت تعتمد الخط الدرامى الصاعد الذى ينمو نحو الحل بصورة ضرورية أو احتمالية وأيضا لم تخرج عن جماليات العلبة الإيطالية هذه الصيغة لم تصمد أمام عروض النقاش إذ كثيرا ما كان يشتبك المتفرج مع مؤديها فى مشاهد كوميدية مضحكة كما هو حال مفتى لبنان السابق الذى اشتبك مع ممثلى الهزلية القصيرة التى قُدمت بين الفصل الثانى والثالث من مسرحية «هارون الرشيد وجعفر »أو « أبو الحسن المغفل »وأحدث ذلك عاصفة من الضحك بين الجمهور. وكأن هذا المفتى يعيد تقاليد فرجته إلى عرض النقاش.

كان من أمر التزاوج الذى أحدثه مارون فى عرضه بين جماليات فنون فرجتنا والصيغة الأوربية للمسرح حيث قدم لجمهوره مسرحا أدبيا وذهبا أفرنجيا مسبوكا عربيا كما يقول. أكسب عروضه، أو الوليد الفنى الجديد هذا، خصوصية جديدة فى أرضنا العربية بعيدة عن الأصل الأوربى الذى اعتمد عليه ومنحه بعدا فنيا وجماليا مختلفا قياسا على جماليات فنون فرجتنا السائدة، الأمر الذى منح الوليد الجديد "صيغة تجريبية" وإن كانت تبدو بسيطة وكان لها أثر إيجابى على المتلقى.

وإذا كان مارون نقاش ألقى خطبته ليكشف عن طبيعة دراماته ووظيفتها فى المجتمع، فإن د. عبد العزيز حمودة يعتمد برنامج عرض ابن البلد من إخراج أحمد ذكى (المعروف بالظاهر بيبرس) ليلقى ضوءًا للمتفرج عن طبيعة مسرحيته المركبة وما يكتنفها من رموز وفى الوقت نفسه يكشف عما فيها من تجديد يتمشى مع الدعوة إلى الشكل المسرحى العربى فيقول:

"لجأت فى هذه المسرحية إلى اثنين من أكثر الحيل الفنية شيوعا وهما البناء المركب والرمز الموحد، فقدمت أكثر من خيط يجىء كل منها تنويعا على الثيمة الرئيسية وتأكيداً لها. وهنا أيضا لجأت فنيا إلى استخدام بعض المفردات التشكيلية التى يرى الكثيرون أنها معطيات الشكل المسرحى العربى وهما خيال الظل والأراجوز، فأخذت مجموعة من الخيوط يؤكد كل منها ما يحدث على مستوى الخيط الرئيسى".

وعندما اشتد عود الدراما فى تربتنا العربية وخاصة فى العقد الثانى من النصف الثانى من القرن العشرين، بداية من سنة 1964 وجد بعض الدراميين والمنظرين المسرحيين أن المسرح القائم يحمل ثوبا أوربيا منذ نشأته مما جعل الحياة الثقافية التى يعيشها المواطن العربى تقع خارج مركزها بعيدا عن عقل ووجدان الأمة. وباعتبار أن المسرح أحد مناحى الحياة الثقافية الذى يلعب دورا فى التكريس للهوية العربية، فقد اندفع العديد من كتاب الدراما ومنظرى المسرح يبحثون عن منظومة مسرحية تحكم الإنتاج المسرحى المنشودة فى اتجاه التأصيل لهوية مسرحية عربية يزعم أصحابها أنها تتخلق أساسا من التراث؛ من التاريخ العربى أو الوطنى لكل دولة على حدة، ومن الحكايات العربية شعبية كانت أم رسمية، ومن الطقس الشعبى والاجتماعى والدينى ذى الملامح الأدائية كالذكر والزار، ومن فنون الفرجة الشعبية من بساط وسلطان وطلبة ومداح وأرجوز وخيال ظل ومن الدرامات الطقسية كالتعازى.. إلخ ومن ثم تعددت البيانات المسرحية على امتداد الوطن العربى كل يدلو بدلوه عن تقنيات هذه الهوية المسرحية المأمولة.

الأمر الذى جعل من هذه البيانات الوثائق التنظيرية لدعوات البحث عن هذا المسرح التى بالاحتكام إليها يتحقق الدارس والباحث عن المدى الحقيقى الذى وصل إليه أصحاب هذه البيانات وذلك من خلال تطبيقاتهم الدرامية والمسرحية اللاحقة، وقد انطلقت هذه البيانات من منظورين مختلفين أولهما يطمح فى المشاركة فى الحضارة العالمية حتى ولو كان ذلك عبر المسرح دون إلغاء للآخر المتمثل فى إفرازات الحضارة الأوربية. وثانيهما الرفض التام للصيغة الأوربية للمسرح لأنها نتاج المستعمر الأوربى الذى طمس هويتنا الثقافية باحتلال أراضينا.

ورغم ذلك فإن كلا المنظورين كما أثبت معظم ثقات النقاد والمحللين والمنظرين المسرحيين يحمل ملمحا تجريبيا يتواكب مع الاتجاهات والتيارات الحديثة الأوربية عامة فى "المسرح الطليعى، ومسرح بريخت ونظريته فى المسرح الملحمى، بل انتشرت دعوة فى ذلك الوقت للاستفادة من مسرح الأوتشرك السوفيتى إلى جانب الاتجاهات العالمية الأخرى المتمثلة فى مسرح اللامعقول والسريالية وغيرها".

كان أول مفجر لهذه البيانات فى النصف الثانى من القرن العشرين يوسف إدريس فى مقالات ثلاث نحو مسرح عربى فى يناير ومارس وأبريل سنة 1964لابتداع شكل مسرحى عربى يعتمد على فن القافية كلون من ألوان الكوميديا المرتجلة، إضافة إلى خيال الظل والأراجوز والسامر والفصل المضحك، وبيان الحكيم سنة 1967المعروف بقالبنا المسرحى الذى اعتبر الحكواتى والمقلد والمقلدة عند الحاجة مع المداح العربى أساس هذا القالب، علاوة على ما ورد عند الجاحظ والحريرى وبديع الزمان وغيرهما من شخصيات ومواقف وحوار. ثم بيان على الراعى سنة 1968الذى يطالب فيه باعتبار الكوميديا المرتجلة والتى نمت بذورها داخل مسرح صنوع واستكملت صيغتها فى العقدين الأولين من القرن العشرين على يد جورج دخول وغيره أساسا للمسرح المصرى المستقبلى، ثم بيان جماعة المسرح الاحتفالى سنة 1976الذى ينبغ من المعطيات العربية (نحن/ الآن / هنا) عبر فنوننا القولية والأدائية الشعبيتين كأطر لمضامين فكرية تتجادل مع الواقع الحياتى (هنا/ الآن) للإنسان العربى حتى ولو كان هذا الجدل تصادميا.

التزاوج بين فنون الفرجة العربية والصيغة الأوروبية للمسرح أول محاولة تجريبية فى المسرح العربى



المواطن العربى خارج مركز الحالة المسرحية فى القرن العشرين

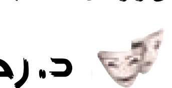


كتاب الدراما ومنظرو المسرح يبحثون عن صيغة مسرحية فى اتجاه التأهيل



نحن / الآن / هنا متى تتحقق فى فنوننا القولية والأدائية

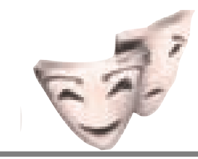




د. رضا غالب

• لجان مشاهدة عروض مهرجان الجمعيات الثقافية انتهت من اختيار الأعمال المشاركة فى الدورة الجديدة.

• إن الحقيقة الأكثر مدعاة للدهشة عن الرجل الذى زعم أن «أى شخص يرغب فى أن يفهمنى فهماً كاملاً يجب أن يعرف النرويج» إنه عاش فى الخارج لمدة سبعة وعشرين عاماً وكتب معظم أعماله الكبرى خارج النرويج.



قلق المسرح

والبحث عن آفاق جمالية جديدة

فى كتابه عن «القلق فى المسرح العربى» يقول سعيد الناجى إن المسرح العربى - والمغربى خاصة - قد طرح منذ نشوئه عددا كبيرا من الإشكاليات التى استبدت بالتفكير النقدى، حوله وكان ذلك بالخصوص منذ أواسط القرن العشرين حين ترسخت الممارسة المسرحية فى البلدان العربية بسبب ما حققته من تراكمات من جهة، وبفضل ارتباطها بحركات تحرر العالم العربى من الاستعمار من جهة أخرى حيث لعب المسرح دوراً هاماً فى تعبئة الشعوب العربية ودفعها إلى المطالبة بالاستقلال والتحرر من حملات الاستعمار الغاشم. وفى السياق ذاته، بدأ المسرح العربى يبحث عن آفاق جمالية جديدة لممارسته داخل عملية انفتاح كبرى على المسرح الغربى وعلى اتجاهاته التجريبية الأكثر تمرداً وطليعية.

هكذا طرح النقد المسرحى عددا من القضايا مثل قضية حضور المسرح فى الثقافة العربية القديمة، وقضية التجريب فى المسرح، وقضية الجمهور المسرحى، بل إن المسرح نفسه لم يبق بعيداً عن هذا التفكير المعلن فى الظاهرة المسرحية فظهر نوع من المسرحيات المرتجلة بكثرة، وهو نوع من المسرحيات تفكر فى المسرح وفى قضاياه الجمالية والفكرية والمهنية، وقد تميز فى هذا النوع المسرحى المغربى الراحل محمد الكغاط.

كما تناول الناجى الحديث عن قضايا المسرح العربى وعن إشكالياته الأساسية مؤكداً أن المسرح العربى حديث الولادة، لم يتجاوز عمره قرنين من الزمان منذ أن قدم مارون النقاش مسرحية البخيل ببيروت سنة 1847 وكانت هذه المبادرة كافية لإثارة القلق فى المسرح العربى وحتى الآن. كما أن كثيراً من الدراسات النقدية كانت عبارة عن جواب غير مباشر لهذا القلق الذى هيمن على التفكير فى المسرح العربى بدءاً من وجود النص المسرحى وحتى تحققه على الخشبة وعلاقته بالجمهور.

تيارات القلق

ثم أوضح الناجى بعض تيارات القلق قائلاً: مازال قلق الانتماء يستبد بشغاف المسرح العربى عبر تداول التفكير فى الشكل التعبيرى الأمثل الذى يصلح للمجتمع العربى فى اللحظات التاريخية. هذا هو الذى قاد أحمد شوقى إلى كتابة قصائد شعرية فى قالب مسرحى، بعيداً عن تمثل عمق المسرح الشعرى، وقاد توفيق الحكيم أيضا إلى المراهنة على استنبات الكتابة المسرحية فى الثقافة العربية، وإلى كتابة المأساة فى ثقافة بعد أن تكون فى مرحلة تراجيدية مثل مسرحيات: (أهل الكهف، وأوديب ملكا، وشهرزاد..) ونفس السؤال حرك تجربة مسرح الهواة بالمغرب التى راهنت على مد الجسر بين النضال السياسى وبين المسرح من أجل تغيير الواقع، كما حرك كاتباً مغربيا مثل أحمد الطيب العلج للمغامرة بكتابة النص المسرحى المنفتح على الثقافة الشعبية وعلى تيارات المسرح الغربى.

وعن قلق اللغة أكد الناجى أن اللغة من القضايا الشائكة التى تداولها رجال المسرح ومؤلفوه، منذ بداية القرن العشرين. وكان المد القومى فى أواسطه قد أجج النقاش حول أى لغة نختار عند الكتابة. فقلق اللغة إذن لا يعنى اختيار الفصحى أو العامية، بل يعنى اختيار لغة مسرحية تصل إلى جمهور ما، ولتكن فصحى أو عامية، محكية أو مرئية، معيشة أو مروية، تراثية أو حالية، ولكن عليها أن تحدث رجة، أن تخلخل كيانا أو تفتح أفقا ما فى المتفرج أو فى الممثل.



الكتاب: قلق المسرح العربى
المؤلف: د. سعيد الناجى
الناشر: دار مابعد الحداثة - المغرب

قلق التجريب

وأكد أيضاً أن زمن التجريب فى المسرح الغربى قد انتهى، ودخل الغرب فى زمن ما بعد التجريب الذى يوازى ما يطلق عليه الآن زمن ما بعد الحداثة. لقد آلت التجارب الكبرى التى اشتعلت فى منتصف القرن العشرين فى المسرح الغربى إلى النهاية: انتهى المسرح الملحمى لبرتولد برشت إلى تنويع جميل يسخر من شمولية النظام السياسى الشيوعى، ويلهم المسرح الغربى بتقنيات وجماليات صينية؛ وانتهى مسرح القسوة لأنطوان أرطو إلى نهاية قاسية، وانعزل جروتوفسكى فى إحدى قرى بولونيا يغازل فقر مسرحه، وانتهى مسرح الموت لتادوز كانتور إلى الموت... وأما مسرح العبث فلم يعد اتجاها مستقلا بقدر ما أضحى حاضراً فى كل النصوص، ثم تناول الناجى مسرحية «بنك القلق عند الحكيم» بالتحليل للتدليل على القلق فى المسرح العربى.

تأسيس الفعل النقدى

ويرى الناجى أن الظاهرة المسرحية فى كل لحظاتها، منذ نشوئها نصاً إلى إنجازها لعبا، إلى تلقيها عرضا. أى فى كل لحظة يستطيع أى ناقد التدخل فيها، بأن يوجه، أو يحرف، أو يثقف. فالفعل النقدى فى المسرح إنصات عميق لأنات المبدع، ومصاحبة شجاعة خلال مخاض الإبداع، وخلال تنقلات العروض.

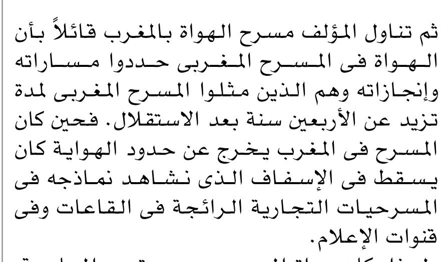
وقد ابتكر المسرح الحديث وظيفة جميلة فى المؤسسة المسرحية: (الدراماتورج) ذلك الذى يصاحب الفعل المسرحى منذ بدايته، فيحلل النص المسرحى، ويشرحه للممثلين، وينسق البناء الدرامى ويجرى تغييرات قد تكون ضرورية فى النص. وعند الألمان، الدراماتورج هو المبدع الشامل للفرجة المسرحية يكتب النص أو يعده ثم يخرجه وينظم تكعيباته الفنية، وكان برتولد برشت جهبذا فى هذا المضمار. ولعل الدراماتورجيا من المهارات التى ظهرت فى المسرح المعاصر إبان موجة التجريب، وأحدثت خللا فى الحدود الفاصلة بين الإخراج المسرحى والفعالية النقدية فى المسرح. ومازالت هذه المهارة الجديدة لم تتوقف عن إحداث تحولات جذرية فى الإبداع المسرحى المعاصر.

البداية النقدية للمسرح

يؤكد الناجى أن بداية المسرح العربى كانت بداية نقدية. فقبل تقديم مارون النقاش لمسرحية «البخيل» مهد لها بمقدمة عن ظروف اتصاله بالثقافة الغربية ومشاهدته لمسرحيات وتمثيليات أوحت له أن يقدم مسرحية عربية وكشفت تماره بوتيتسيفا عن المسرحيات التى كانت تقدمها بعض الفرق والبعثات الدينية المسيحية فى لبنان قبل سنة 1848، والتى ارتبطت كذلك بالجاليات الاستعمارية، وكيف بدأت تلك الفرق تنتبه إلى تعامل الجمهور العربى مع المسرح، خاصة حين كانت بعض المسرحيات تنفتح على بعض العناصر الجمالية العربية مثل الموسيقى والغناء العربيين. كان هذا فى نظر المؤلف عاملا مشجعاً للنقاش لدخول مغامرته الفريدة وكان وعيه بهذا يصاحبه وعى تام بتفاصيل إنتاج الفرجة المسرحية وشروطها، الشىء الذى يضعه فى موقع بين الفعالية النقدية والفعالية الإبداعية.

ويرى الناجى أن يوسف إدريس كان أول من افتتح البحث عن هوية المسرح العربى، وهو البحث الذى قاد إلى الانخراط فى عملية التجريب تنظيرا وممارسة، وإن كان توفيق الحكيم قد سبقه إلى ممارسة الكتابة التجريبية قبل الستينيات بكثير. فقد كانت مقالات إدريس فى أواسط الستينيات التى جمعها تحت عنوان «نحو مسرح عربى» هى التى أطلقت العنان للبحث فى تاريخ الأشكال الثقافية العربية. وستكون مسرحية الفرافير هى التطبيق النصى لما يتوصل إليه الباحث نظرياً من حيث ضرورة بلورة شكل مسرح عربى انطلاقا من السامر الذى يعتبر بالنسبة إليه أحد الأشكال المسرحية العربية الأصيلة. ويلاحظ المؤلف أن هذا التصور الأولى يتعارض مع ما ذهب إليه الحكيم من اعتبار المرحلة التى تجب العودة إليها لاستخراج شكل مسرحى أصيل هى بالضبط تلك التى تسبق السامر، على اعتبار أن هذا الأخير كان شكلا خضع للمؤثرات الخارجية.

المسرح والهواة



ثم تناول المؤلف مسرح الهواة بالمغرب قائلاً بأن الهواة فى المسرح المغربى حددوا مساراته وإنجازاته وهم الذين مثلوا المسرح المغربى لمدة تزيد عن الأربعين سنة بعد الاستقلال. فحين كان المسرح فى المغرب يخرج عن حدود الهواية كان يسقط فى الإسفاف الذى نشاهد نماذجه فى المسرحيات التجارية الرائجة فى القاعات وفى قنوات الإعلام.

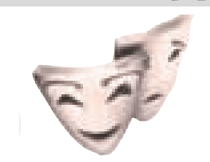
ولهذا، كان هواة المسرح، بعد مدة من الممارسة، يحسون بالغربة وبضياع الهوية: لا هم شباب هواة... ولا هم شيوخ محترفون... فكانوا يلوذون بالصمت... إلا أنه يوضح أنه بين إسفاف المسرح التجارى ونزقية مسرح الهواة المأساوية ارتسم مآل تراجيدى للفعل المسرحى ولصاحبه. لهذا كان على بعض جهابذة المسرح أن يتحايلوا قليلا لاقتراح صيغ مسرحية تحفظ ماء وجه الشيخوخة بدون احتراف، وبهاء الشباب وحقيقة الهواية فى سن متأخرة. والنتيجة كانت بروز فرق مسرحية تضع رجلا فى الهواية وأخرى فى التجارة. فمسرح الطيب الصديقى وعبد الحق الزروالى و«مسرح اليوم» و«مسرح الشمس» و«مسرح وليلى» و«مسرح السبعة» و«مسرح الضفة الأخرى» و«مسرح نون» و«مسرح الغد» وغيرها، كلها مسارح وفرق تمارس المسرح هواية وتحلم به احترافاً. ولهذا، لم يستقم لأى منها عيش من تذاكر المسرح، فعاشت الفقر أو اعتمدت على الدولة، وجماعات ومجموعات حضرية وقروية ومؤسسات صناعية ومقاولات لتكسب دعما مادياً... كلها مسارح ركبت حصانا خشبياً وانطلقت لتبقى فى مكانها أو ليسقط البعض ويبقى البعض الآخر.

قلق التنظير فى المسرح المغربى

واختتم سعيد الناجى كتابه بالحديث عن قلق التنظير فى المسرح المغربى موضحا أنه إذا كان المسرح المغربى ظاهرة تاريخية حديثة مرتبطة بانفتاح الثقافة المغربية على الثقافات الحديثة وما واكب ذلك من مثاقفة وتبادل، فمن المنطقى اعتباره قد حقق تراكما معينا منذ مطلع القرن العشرين. وقد تم إغناء ذلك التراكم برهن الممارسة المسرحية بالمغرب بجملة من الشروط الثقافية والتراثية جعلت من المنتج المسرحى المغربى على حداثته منتميا إلى الثقافة المغربية، ضاربا بجذوره فى مكوناتها وعناصرها.



عفت بركات



• إن أيديولوجيى النزعة إلى الحداثة الذين يقررون لسبب ما أن يقرأوا إبسن على إية حال لديهم فقط اختيارات. إما أنه ينبغى عليهم أن يرفضوه على أساس أنه غير حداثى، على أنه واقعى ممل يقدم الواقع ومتعهد بيع حبكات غير متقنة تميل إلى الميلودراما.

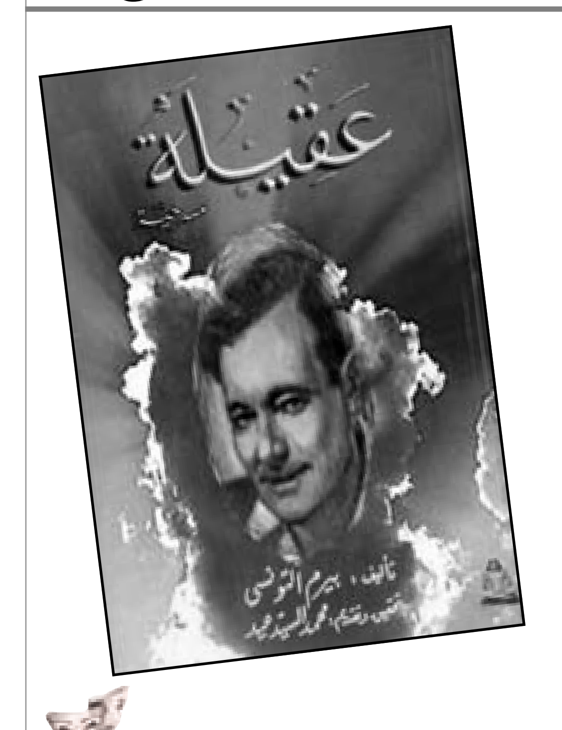
بيرم التونسى ينتشل "عقيلة" من بحور "ميديا"

نص مسرحى يطرح السؤال من جديد حول ريادة شعر العامية المصرية



بيرم لم يستسلم للنص الأصلى لكنه تجاوزه ليضع نصه الخاص





مازال معين شاعر الشعب لم ينضب بعد، وما زال نقادنا يكشفون عن جواهره المكنونة يومًا بعد يوم، فبيرم الذى ذاع صيته شاعرًا رائدًا يكتب الأزجال الاجتماعية والسياسية والأغانى، وعرف بكتابة المقامات الساخرة، فضلاً عن كتابة الرواية التى تجسدت فى "السيد ومراته فى باريس"، إضّافة إلى القصة القصيرة، وهو بكتابته لهذه الأنواع يعلن عن حديقته الغناء التى تحفل بأشجار يانعة، كما تؤكد فيما نطالعها على بؤس حالتنا الإبداعية الآن.

إن بيرم لم تتوقف موهبته الكبيرة عند هذه الأنواع، لكنه خط طريقًا مهمًا إلى المسرح، وتعد مسرحية "عقيلة" درة فى هذا الطريق، يكشف لنا الكاتب محمد السيد عيد فى تحقيقه وتقديمه للمسرحية أنها سيئة الحظ حيث لم يتوقف عندها دارس إلا وقفات خاطفة لا تغنى ولا تثمن من عطش للمعرفة.

لقد ولدت هذه المسرحية من المصادفة حين فوجئ عزيز عيد ببيرم التونسى بالفندق الذى نزل به فى باريس، وحين علم عزيز عيد بالحياة القاسية التى يعيشها بيرم فى منفاه طلب منه أن يكتب روايتين بالزجل، واختار له الفكرة، ونقده عربونا سخيًا، لكن بيرم واسع المعرفة، ثرى الموهبة فاجأ عزيز عيد بمسرحيتين هما: "ليلة من ألف ليلة" و"عقيلة" إن معظم الكتب التى تناولت بيرم وإبداعه لم تشر مطلقًا لهذه المسرحية، ولا شك أن الجميع معذورون لعدم توافر النص، وعدم إشارة المراجع الوسيطة إليه. أن محقق النص الكاتب محمد السيد عيد يرى فى طباعة مسرحية "عقيلة" خطوة على طريق التعريف بمسرح بيرم وتحقيق تواريخه وملابساته، وهو ما فعله حينما عاد إلى غلاف المسرحية مستنتجًا، مما كتب عليه من معلومات، حقيقتين هما: أن المسرحية قدمت عام 1931 وأنها اقتبست عن «ميديا» ومن هذه النقطة ينطلق ليعرفنا بأسطورة ميديا وشخوصها وعناصر الصراع فيها ليؤكد فى نهاية التعريف كيف ألهمت هذه الأسطورة خيال عدد من الكتاب قبل بيرم، مشيرًا إلى معالجات ثلاث مهمة هى: ميديا .. يوربيدس (اليونان) – ميديا .. سنيكا (الرومان) – ميديا .. كورنى (فرنسا).

إن بيرم أحاط "عقيلة" المقتبسة بجو إسلامى، فجعل المكان والزمان غير محددين مما جعل الأحداث تبدو وكأنها شىء من ضرب الخيال، وهو المسلك الذى اتبعه كتاب المسرح فى أوائل القرن كما رأينا فى "العشرة الطيبة"، كما أعطى بيرم أسماء إسلامية لشخوصه فصار كريون: "الملك المظفر وجامون: الأمير ضرغام، وكريوز: الأميرة ثريا، وميديا: عقيلة، والمربية: عويشة، والولدان: سهام وسليم، وأضاف إلى هذه الشخصيات شخصية جديدة هى أبو فراج، الحكيم، ويعد الفصل الأول ابتكارًا خالصاً لبيرم، وهو ما يعنى أنه ليس له مثيل فى المعالجات السابقة. إن ما قدمه بيرم من إضافات وتعديلات يؤكد أنه لم يكن مجرد ناقل عن نص بعينه، لكنه استوعب وتمثل ليقدم إبداعه الخاص، إلا أنه اتفق مع السابقين فى تكثيف الأحداث فى فترة زمنية لا تصل لدورة شمسية واحدة، ومن إضافاته أنه استلهم بعض العناصر الشعبية للعمل منها: النبؤة، وارتباطها بالمعتقد الشعبى حين ربطها بالشؤم من خلال الإشارة إلى البومة التى تشير إلى المصير غير المستقر والشؤم للبطل.

إن بيرم فى صياغته للنص قد راوح بين الأشكال الزجلية الملتزمة بوحدة البحر، لكنه تجاوزها كثيرًا ليخرج إلى وحدة التفعيلة بما يجعلنا نعيد السؤال حول ريادة شعر العامية من جديد، فقد بدأ المسرحية بسطور تفعيلية غير ملتزمة بالقالب الزجلى تقول: "يبسم لنا الحظ تانى والله ونشوفك.. يا مرشد الشعب بالتقوى يابا فراج.. أول كرامة أشوفها نورك الوهاج.. يطلع علينا فى يوم لك فيه أنا محتاج.. فى يوم سعيد جيت لنا.. بكرة زواج بنتنا.. لكن أنا مرعوب.. رأيت منام فزّنى.. خيرًا دا غيب محجوب" .هكذا تشير هذه المقطوعة إلى انفلات لغة بيرم من القالب لتواكب لغة الحوار المسرحى، وتشير فى الآن نفسه إلى ريادة مبكرة فى كتابة القصيدة التفعيلية. إن تقديم وتحقيق الكاتب محمد السيد عيد لمسرحية عقيلة يعد عملاً مهمًا، خاصة أنه نفض التراب عن عمل كنا بحاجة إليه، وكى يكتمل عقد بيرم الشعرى والمسرحى والسردى لا بد من هذه المكاشفة النقدية المعمقة لنتعرف على آبائنا الشعريين والمسرحيين فى زمن تعلو فيه مقولات قتل الأب والتخلص من تراثنا ومأثورنا بغض النظر عن قيمته.



مسعود شومان

صحافة المسرح عام 24

(نادى التمثيل السعدى، بدار نقابة عمال الصنايع اليدوية بالسبتية.. اشتراكه 5قروش شهريًا ولأعضائه الحق فى دخول جميع المراسم بتخفيض 50 فى المائة وسيمثل فى حفلته الافتتاحية بكازينو الزمالك يوم 3 يوليو رواية "قلب الأعرابى" وسيجعل لمشتركى مجلتنا فقط تخفيض 50فى المائة من ثمن التذاكر (مجلة كليوباترا – الثلاثاء 1يوليو – 1924).

تياترو ماجستيك.. جوق أمين أفندى صدقى وعلى أفندى الكسار.. ابتداء من يوم الخميس 3 يوليو والأيام التالية.. لأول مرة .. أحسن شئ .. يقوم بأهم الأدوار على أفندى الكسار (جريدة المقطم – الثلاثاء 1يوليو 1924.

هذا الكتاب يقدم توثيقًا واستقراء لصحافة الفترة من (أول يوليو – آخر ديسمبر) فيما يخص كل ما يتعلق بالنشاط المسرحى فى الموسم المسرحى 1924 من إعلانات ومقالات ومتابعات لعروض وفرق وممثلين وممثلات وحوارات.. إلخ.

أصدره المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ضمن سعيه لتوثيق التراث المسرحى فى الفترة من 1876 -1952 - .

وقد خلص "رضا فريد يعقوب" فى تقدمته لهذا الجزء (الثانى)، ومن خلال قراءته لصحافة هذه الفترة إلى عدد من النقاط هى:

١ – بداية حركة نقابية للممثلين بشكل منظم، استفادت من الظروف السياسية والاجتماعية فى هذه الفترة الثرية بالحراك السياسى داخل مصر. ولوحظ أيضًا حرص نشاط هذه الحركة النقابية على توفير غطاء لهم يستند على الحكومة أو نواب البرلمان لحماية مصالحهم ودعمهم.

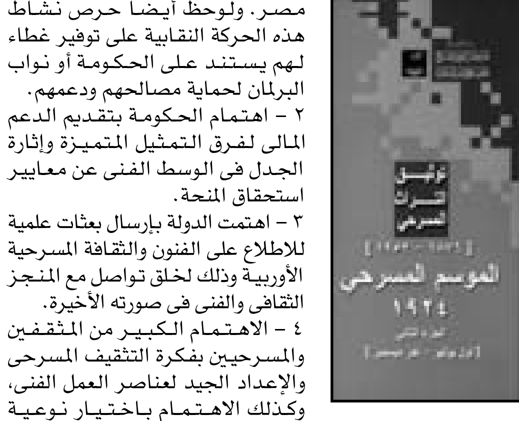
٢ – اهتمام الحكومة بتقديم الدعم المالى لفرق التمثيل المتميزة وإثارة الجدل فى الوسط الفنى عن معايير استحقاق المنحة.

٣ – اهتمت الدولة بإرسال بعثات علمية للاطلاع على الفنون والثقافة المسرحية الأوربية وذلك لخلق تواصل مع المنجز الثقافى والفنى فى صورته الأخيرة.

٤ – الاهتمام الكبير من المثقفين والمسرحيين بفكرة التثقيف المسرحى والإعداد الجيد لعناصر العمل الفنى، وكذلك الاهتمام باختيار نوعية ومستوى النصوص المسرحية المقدمة.

٥ – عكست صحافة هذه الفترة نشاط الفرق المسرحية فى الأقاليم وتجوالها لتقديم أعمالها الفنية، وكذلك الرحلات الخارجية ببعض الفرق المسرحية مثل رحلة فرقة نجيب الريحانى إلى أمريكا الجنوبية.

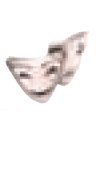
٦ – المرونة الشديدة فى انتقال الممثلين من فرقة إلى أخرى، وكذلك تكون الفرق الجديدة. الكتاب أعدّه وراجعه رضا فريد يعقوب وأحمد محمد عبد الله.



الكتاب: توثيق التراث المسرحى 1871 -1952
الموسم المسرحى 1924
الناشر: المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية







مسرحية شعرية تقبض على الأحداث الراهنة

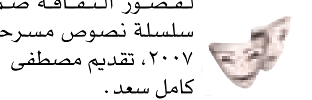
تتبعت صفاء البيلى فى هذه المسرحية أحداثًا جسامًا فى تاريخ أمتنا العربية، لتعيد قراءتها بعيون معاصرة، فتقرب – بذلك – بين الماضى والحاضر، مستشرفة آفاق المستقبل من خلال حس قومى ووجدان عربى يسعى من خلال أسئلته لإيجاد صيغة، للذات العربية تميزها فى عصر العولمة ومتاهته، أو متاهاته، يقول مصطفى كامل سعد فى مقدمته لهذه المسرحية، إن الكاتبة لا تمسك بساعديها قرنى التاريخ لتقدمه كاملاً إلى القارئ بشحمه ولحمه وأحشائه وحناياه وتفاصيله الدقيقة بعيدًا عن الجو العام بهذه المسرحية الشعرية ولكن حسبها أن تمس الأحداث والشخصيات مسًا رقيقًا يخدم جملة الأهداف التى تتغياها.. فالكاتبة لها هدف أصيل ونبيل أرادت أن تعبر عنه وهو حال الأمة العربية، وما هى عليه من فرقة وخصام وقد تكالب عليها الأعداء من كل حدب وصوب.. فالتاريخ عند الكاتبة – فى رؤية الناقد – ليس إلاّ أسئلة اليوم عن الماضى، وطرح أسئلة جديدة تنتج ماضيًا جديدًا، والتاريخ لا يكرر نفسه.

والمسرحية تمثل امتدادا للمسرح الشعرى الذى بدأه شوقى ثم تبعه عزيز أباظة، وعلى أحمد باكثير، وعبد الرحمن الشرقاوى، وسعيد عقل، وعدنان مردم بك، وصلاح عبد الصبور، ونجيب سرور، ويسرى الجندى، وجويدة، وقد اعتمدت الكاتبة فيها على الصراع الداخلى المضطرم فى أعماق شخصياتها، وحيرة هذه الشخصيات بين تحقيق حاجاتها الإنسانية وبين كونها مجرد أداة تحقيق غايات وأهداف لا تخصها.

«الخروج من اللوحة» أصدرتها الهيئة العامة لقصور الثقافة ضمن سلسلة نصوص مسرحية ٢٠٠٧، تقديم مصطفى كامل سعد.



الكتاب: الخروج من اللوحة
تأليف: صفاء البيلى
الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة



محمود الحلوانى

• مسرحية «آخر المطاف» للراحل مؤمن عبده تقدمها فرقة قصر ثقافة الجيزة الشهر القادم ضمن خطة فرق مسرح الأقاليم.



• يظهر مسرح إبسن فى النهاية كاستكشاف لظروف الحب فى عالم تأتى فيه أكثر التعبيرات صدقاً عن المشاعر الإنسانية كتمسرح متزايد كيف يحب بعضنا بعضاً فى عالم لم نعد نثق فيه بقدرة اللغة على نقل معانينا حيث يؤدى البحث عن الحقيقة المطلقة والإيمان المطلق فقط إلى اليأس المطلق.

رضا طلبة.. ممثل بالصدفة

ذهب رضا طلبة ليسلم على زملائه الممثلين، فاختاره المخرج ليقوم بدور "الكاهن" فى عرض "هبط الملاك فى بابل" ليثبت للجميع ليلة العرض أنه (ولد ليمثل)!
عمل رضا بعد ذلك مع المخرج عاصم نجاتى فى عرض "السلطان الحائر" وحصل على دور "المؤذن" فى هذا العرض على جائزة المركز الثالث تمثيل على مستوى جامعات مصر. كما حصل على جائزة أولى تمثيل على مستوى جامعة المنيا عن دوره فى عرض "كاسك يا وطن" كما حصل على نفس الجائزة عن دوره فى عرض "الطوق والإسورة" ومع عاصم نجاتى أيضًا شارك فى عرض "هرقل فى الحظيرة" الذى فاز بجائزة العرض الأول جامعات وحاصل رضا على المركز الثانى تمثيل.
انضم رضا طلبة لورشة الراحل صالح سعد، كما انضم لعدة فرق حرة مثل "كاريزما" التى قدم خلالها "إسطبل عنتر" و "مش عارف" التى حصل بها على جائزة التمثيل فى مهرجان سمنود للفرق الحرة، ثم عرض "كرنفال"، ومن خلال فرقة "ذات" شارك فى العرض المسرحى "خريشة" الذى حصل على جائزة العرض الثالثة من مهرجان المخرجة ومع الفرقة القومية بالمنيا شارك رضا فى عرض "المهرج" إخراج أحمد البنهاوى، و "آخر طقوس الرحيل" إخراج أسامة طه، و "الاستثناء والقاعدة" إخراج محمد حسن.



كما شارك فى عروض نوادى المسرح هذا العام بعرضين هما "الزنزانة" إخراج رائد أبو الشيخ، و"جنون عادى جداً"، "مع المخرجة مروة فاروق، وفى هذا العرض يقدم رضا ثلاث شخصيات.
رضا طلبة (غاوى علام) لذا فهو دائم الالتحاق بورش التدريب، مثل "ورشة التمثيل المسرحى بمركز الفنون الدرامية، ورشة البانتوميم بالنمسا، وورشة الفنان أحمد كمال ود. أحمد مختار، وورشة الحكى مع د.رمضان خاطر.
رضا مثله الأعلى عادل إمام، ويرى أن المسرح عالم كبير، وهو يفضل مسرح الهواة لأنهم يقدمون كل ما لديهم من طاقات ويقدمون الأفضل بإمكانات قليلة.
رضا شارك فى الدراما التليفزيونية من خلال برنامج نجوم الزمن الجاى، كما شارك فى فوازير رمضان العام الماضى.



إصرار الشريف

نشوى الإبيارى.. جذورها فنية

من عائلة فنية جدًا هى عائلة الإبيارى، لذا شربت الفن منذ نعومة أظفارها، مارست الغناء والتحقت بكورال المايسترو سليم سحاب، وانضمت إلى كورال التليفزيون، مارست العزف على أكثر من آلة موسيقية، ودرست الموسيقى فى نقابة المهن الموسيقية فأتقنت العزف على العود والبيانو.
نشوى الإبيارى تألقت كممثلة أيضًا فى المرحلة الثانوية حيث شاركت فى عدد من العروض منها "الواغش" تأليف رأفت الدويرى وإخراج مصطفى عبد القادر، وحصلت على دورها فى هذا العرض على جائزة أحسن ممثلة على مستوى الجمهورية، وشاركت فى عرض "الأستاذ" من إخراج إكرام الطوخى، و "القتلة" إخراج مصطفى عبد القادر، دفعها عشقها للمسرح للالتحاق بالمعهد العالى للفنون المسرحية قسم تمثيل وإخراج، ورغم حداثة

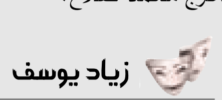


التحاقها بالمعهد فإنها رشحت نفسها كنائب لرئيس اتحاد الطلبة بالمعهد.
ومن خلال المعهد شاركت فى عرض "حارة العشاق" تأليف نجيب محفوظ، وإخراج الراحل د. سامى صلاح، ولم تكتف نشوى بالمعهد فالتحقت بورشة المخرج خالد جلال الذى تعتبره راعيها وأبيها الروحى الذى تعهدها بالرعاية منذ كانت فى الثانوية كما تعتبره أيضًا مثلها الأعلى فى الإخراج مع د. أشرف زكى والشاب سامح بسيونى وعادل حسان، وفى التمثيل تعتبر سعاد حسنى النجمة التى تتمنى الوصول إلى مثل نجوميتها.
نشوى الإبيارى تدين بفضل ممارستها الفن لوالديها اللذين بذلا كل جهدهما فى رعايتها وتعليمها.
إلى المزيد من النجاح يا نشوى.

محمد الطايع .. غاوى تمرد

الفن بالنسبة لمحمد طايع حالة تمرد على السائد.. لا بد أن يحدث هزة لدى متلقيه.. فيحدث التغيير.
رحلته مع المسرح بدأت كممثل فى المسرح الجامعى، قدم خلاله عرض "عملية نوح" مع المخرج هشام السيد، ثم انتقل ليشارك فى عروض الثقافة الجماهيرية منها "ألف ليلة وبس" مع أحمد أبو النصر والصياغة الدرامية لطايع نفسه، ثم "نزهة فى الجبهة" للأسبانى فرناندو آرابال، مع نفس المخرج، كما شارك فى "الشخص" لألفريد فرج والمخرج يوسف عبد الحميد.. طايع تستهويه العروض ذات الطابع التجريبى لذا فقد شارك فى عدد من هذه العروض؛ منها "فتاة للزواج" ليونسكو، مع رمضان عبد الحافظ، و "السيرك" مع المخرج سامح الحضرى وتأليف آثول فوجارد.
وكان الإخراج هو المحطة الأهم لطايع، وقد بدأ فى ممارسته مع عرض "كارو" عام 1999 فى نوادى المسرح، وقد قام بنفسه بكتابة الفكرة والتمثيل والإخراج وشاركته البطولة "ريهام عبد الرازق" التى سوف تصبح بطلة مسرحياته وحياته أيضًا بعد ذلك، ومن "كارو" إلى "تيجى تيجى" ثم "تمرد" من تأليفه أيضاً، وحصل عن هذا العرض على جائزة لجنة التحكيم الخاصة فى مهرجان النوادى، ويرشح لملتقى الشباب العربى بدولة الإمارات.
يكون محمد طايع فرقته المسرحية الخاصة "تمرد" – برضه! – ويقدم من خلالها عرض "يمامة بيضا" تأليف سامح عثمان، ويتم ترشيح العرض للمشاركة فى المهرجان القومى للمسرح فى دورته الأولى، بعد أن يفوز بجائزة مهرجان النوادى فى الإسكندرية، ولمحمد بعض المشاركات السينمائية المتميزة فى أفلام "داخلى نهار إسكندرية"، "ويوم طويل خالص" مع المخرج حازم متولى، و "جزر" مع المخرج محمد صلاح.





زياد يوسف

رانيا زكريا.. كلام فى سرى

دراستها لعلم الاجتماع فى جامعة الإسكندرية، جذبتها للمسرح، (ليه؟) لأنه يكشف أيضاً عن هموم وقضايا اجتماعية، ويعرض "الإنسان" الذى يتشكل فى مجتمعه، والمجتمع الذى يتجلى فى إنسانه الذى يقف هناك على خشبة المسرح – من الآخر.. قررت رانيا زكريا الانضمام لفريق التمثيل بكليتها وسرعان ما شاركت فى عرض "حكاية جحا والواد قله" تأليف يسرى الجندى وإخراج جمال ياقوت، ومن حظها الحلو كان دورها كوميديًا وأضحكت كل من بالصالة، فكانت فاتحة خير لها، حيث انتقلت بموهبتها إلى الفرق الحرة، لتقدم مع فرقة (حالة) عروض شوارع فتحتك بالناس مباشرة وتكتسب خبرات فى تجربة مثيرة أثرت مشوارها الفنى فى بدايته، ودفعتها كذلك لطلب المزيد من الفن والتعلم فالتحقت بالكثير من الورش لتتدرب على أيدى مدربين فى مختلف فنون العرض من تمثيل وإخراج وإضاءة وحكى إلخ.. وقادها ذلك أيضًا إلى الالتحاق بكلية الآداب قسم مسرح لتتتلمذ على يد د. أيمن الخشاب وتصبح مؤهلة لخوض تجربتها الأهم على المسرح وهى "كلام فى سرى" تأليف عز درويش وإخراج ريهام عبد الرازق، العرض الذى حصل على جائزة أفضل أداء جماعى من المهرجان التجريبى، ولفت الأنظار لمجموعة فنانيه بقوة.. الجرأة والصراحة هما طريق النجاح من وجهة نظرها، كذلك الاقتحام.. لذا فقد اقتحمت مجال الإخراج وقدمت أول تجاربها الإخراجية مع نص "أصوات العائلة" لهارولد بنتر، لتحصل على جائزة الإخراج الأولى فى مهرجان المخرجة بالإسكندرية، وبشارك العمل فى عدة مهرجانات أخرى بالقاهرة والإسكندرية.
رانيا تتمنى أن نناقش مشاكلنا بجرأة والا ندفن رءوسنا فى الرمال.. أكثر من كده يا رانيا!.

محمد الهجرسى.. يمثل مصر فى قمة الأرض



تأثر محمد الهجرسى بوالده الفنان السكندرى ماجد الهجرسى، فدخل عالم الفن صغيراً ليقدم مسرحية "لست قتيلاً" وهى المسرحية التى كتبها محجوب موسى خصيصًا ليمثلها فى المسرح المدرسى، مؤديًا دور العسكرى، ليحصل بها محمد على جائزة أحسن ممثل على مستوى الجمهورية (مدارس). وهى الجائزة التى حصل عليها بعد ذلك أيضاً عن دوره فى مونودراما "المهرج والصعلوك".
شارك محمد أيضًا فى عدد من العروض منها "جحا مظلومًا وابن جحا" تأليف محجوب موسى وإخراج والده، و "أوليفرتويست" إخراج ناجى أحمد ناجى.
اهتم الهجرسى الصغير بالقراءة، وقدمت له مكتبة والده الزاد الثقافى المسرحى الضرورى، لنمو تجربته ووعيه – وهو ما أمده بالمزيد من الثقة ليقف على المسرح الجامعى ويقدم "الدنيا رواية هزلية" ويحصل عنها على جائزة التمثيل على مستوى جامعة الإسكندرية.. ثم "مطعم القردة الحية" للتركى جون كوردلمان، و "على الزيبق" ليسرى الجندى.
انضم محمد إلى جماعة المسرح البديل وشاركها فى تقديم "منين أجيب ناس" لنجيب سرور، فلتمثل سترندبرج، ويتم عرضها فى ستوكهولم على مسرح سترندبرج، وفى مهرجانه.. ثم "رسالة من مدينة منسية" عن الساعة الناطقة لتوم ستوبرد، و "جوه قلبى" عن حياة سترندبرج (مرة أخرى) بالتعاون مع السويد .مثل مصر والشرق الأوسط كممثل عام ٢٠٠٢ فى مؤتمر قمة الأرض بجنوب أفريقيا من خلال فرقة المسرح فى أفريقيا بمشاركة عدد من الممثلين من كل أنحاء العالم، حيث قدموا "حراس الأعماق" عن مجتمع الصيادين، كما شارك فى "الرجل الكبير" مع فرقة من زيمبابوى.
عمل ممثلاً ومدربًا للتمثيل، وقدم "بوردة البوصيرى" و "مشعلو الحرائق"، ثم "عطر البنات" "عن بيت برنارد ألبا". والتحق بمعهد الفنون المسرحية بالإسكندرية وتخرج فيه معيداً. شارك الهجرسى الصغير فى عدد من الأعمال التليفزيونية منها "تامر وشوقية" و"عزيز على القلب" وله أيضًا تجربة فى السينما المستقلة، حيث شارك فى فيلم "سيكوتين".



• مسرحية «الحداد يليق بألكترا» للمخرج محسن رزق تم عرضها الأسبوع الماضى بجامعة عين شمس.

●إن مسرحيات إبسن المعاصرة تهتم بالواجب الصعب فى إيجاد طريقة لتكريم أحلام الحرية والقدرة الخلاقة للرومانسية الثورية وفى الوقت نفسه نفى الجماليات المثالية. ففى أكثر حالاته تفاؤلاً يرى إبسن أن أحسن فرصة لنا للتعبير عن الحرية والحب تأتى فى العلاقات الإنسانية العادية.

فرقة «نيللى مظلوم» للرقص الدرامى

قامت بتأسيسها فى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن الماضى الفنانة الشاملة نيللى مظلوم، وذلك بهدف تقديم لوحات تعبيرية وأوبريتات استعراضية تعتمد على لغة الدراما الحركية والرقص التعبيرى، أو ما يطلق عليه حديثاً لغة الجسد.

والفنانة نيللى مظلوم (مواليد عام 1925) مولودة بمصر، وإن كانت ترجع جذور أسرتها إلى أصول يونانية.

الجدير بالذكر أنها قد أصيبت فى طفولتها بالشلل لمدة عدة أشهر فعرفت المعاناة منذ طفولتها، وبعد شفائها وكنوع من العلاج الطبيعى تم إلحاقها بمعهد الباليه المجاور لمنزلها، وقد لمع اسمها بعد ذلك بين معاهد الرقص، ثم مارست الرقص الإيقاعى فى الملاهى حتى قام باكتشافها المخرج السينمائى عباس كامل.

درست فى طفولتها اللغات الأجنبية وقد أجادت الإنجليزية، كما حصلت عام 1964 على ليسانس الآداب، وذلك قبل إعلانها عن اعتزال العمل الفنى، وقد هاجرت بعد ذلك إلى اليونان ويقال إنها تزوجت من اليونانى أندريه روسوس والد ابنها المطرب الشهير / ديميس روسوس.

شاركت نيللى مظلوم فى بطولة عدة أفلام وبالتحديد ما يقرب من (20) عشرين فيلما خلال الفترة من 1945 إلى 1961ومن أهمها فاطمة وماريكا وراشيل، وابن حميدو والتلميذة.

ساهمت أيضاً بأداء أدوار البطولة فى عدة مسرحيات لفرق القطاع الخاص ومن أهمها فرقة إسماعيل يس، ومن المسرحيات التى شاركت فى بطولتها «أنا حظى بمب» 1966.

شاركت فى تصميم الاستعراضات لبعض الأوبريتات ومن بينها على سبيل المثال «مهر العروسة» لفرقة المسرح الغنائى عام 1964، «العشرة الطيبة» لفرقة المسرح القومى مع فرقة المسرح الغنائى عام 1960.

قدمت نيللى مظلوم من خلال فرقتها عدة عروض تعتبر فى زمانها تجارب مسرحية جديدة وكانت جميعها تستلهم الآداب والفنون الشعبية وتحاول توظيف وتطوير الفنون التلقائية فى محاولة للتعبير عن الروح القومية، ويعتبر عرض «أيوب المصرى» هو درة أعمال هذه الفرقة.

اعتمدت الفرقة فى معظم أعمالها على موهبة وخبرات نيللى مظلوم فى تصميم الاستعراضات والإخراج وأيضا التمثيل والرقص التعبيرى، واستعانت فى عروضها بالموسيقى الشعبية والرقص وكذلك الأزجال والأشعار الشعبية والتى أصبح بعضها من التراث الشفاهى بالأقاليم.


فرقة رائدة فى العروض الراقصة

شارك فى تقديم أعمال الفرقة بعض الفنانين الشعبيين من بينهم ملحن الفرقة محمد عمر، والمنشدة فاطمة التى تألقت فى «أيوب المصرى»، وكذلك بعض راقصى العصا والتحطيب.

تناول شيخ النقاد عروض الفرقة بالنقد والإشادة حيث كتب: سميت فى العام الماضى فرقة نيللى مظلوم بفرقة الرقص التعبيرى، وأنه ليسرنى أن أرتفع بها هذا العام درجة أخرى فى سلم الفن فأسميها بفرقة «الرقص الدرامى»، فالتطور الجديد الرائع فى فرقة نيللى مظلوم أنها قد جمعت فى تعبيرها الدرامى بين ثلاث مسائل فنية كبيرة هى الموسيقى والشعر الشعبى والرقص الذى لم يعد هدفه التعبير فحسب بل أصبح أيضاً التأثير الدرامى، فرقص نيللى قد أصبح يجمع بين جمال الحركة والتعبير الإيحائى والتأثير الدرامى على نحو رائع... وقد استطاعت هذه الفنانة العظيمة رغم إمكانياتها المحدودة أن تخرج عروضها فى إطار جميل ومناظر موحية وملابس جميلة...

وأعتقد أن شهادة شيخ النقاد د. محمد مندور أكبر توثيق على أهمية هذه الفرقة التى اتخذت لنفسها منهجاً مغايرا واقتحمت مجالات إبداعية جديدة بهدف تقديم الموروث الشعبى من خلال رؤية درامية مبهرة وموحية.

عمرو دواره

المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية ذاكرة للثقافة المتجددة

أنشىء المركز القومى للمسرح فى يوليو 1980ضمن خطة الدولة لتنظيم قطاع الثقافة آنذاك، ليؤدى دورا علميا وثقافيا وحضاريا، ازدادت أهميته منذ مطلع الستينيات على أثر ازدهار الحركة المسرحية وتضاعف وتنوع العروض.. والمركز يواصل جهوده البحثية فى كافة فروع الثقافة والفنون، البحوث النظرية والتوثيق من خلال البحوث الميدانية وجمع وثائق التراث المسرحى لدراسته وحفظه وتسجيل حياة كبار الأدباء والفنانين وتزويد متحف الفنون المسرحية بمقتنيات الغنائيين والمجسمات وتوثيق العروض للمواسم المسرحية والموسيقية والاستعراضية والفنون الشعبية.

فى مجال البحوث النظرية أصدر المركز دراسات متخصصة ابتداء من رصد تطوير مسرح حديقة الأزبكية (المسرح القومى) باعتباره أعرق مسارح الدولة بعد دار الأوبرا القديمة قبل احتراقها، لأن المسرح القومى بفرقته المصرية، والمصرية الحديثة، ثم القومى لعبت هذه العروض دورا كبيرا فى إقامة نهضة المسرح المصرى المعاصرة.

كذلك أنجز المركز أول بحث علمى ميدانى عن علاقة المسرح المصرى بجمهوره، وهو البحث الذى استغرق تنفيذه عاما كاملا، حيث تناولت هذه الدراسة التوثيقية عينات جمهور من رواد المسرح؛ وبشكل شمولى؛ بمعنى أنه رصد حركة الارتياد سواء بمسارح الدولة أم مسارح القطاع الخاص وكذلك مسارح الثقافة الجماهيرية وأيضا المسرح الطلابى فى الجامعات والتعليم العالى، وكذلك البحوث التى أجراها المركز عن المسرح والفنان.

× إعادة حركة الترجمة لأعمال مسرحية عالمية ليعيد رجع الصدى إلى حقبة شَّهدت فيها الحركة المسرحية والفنية موجة من ترجمة عيون الأدب المسرحى العالمى مثل (المسرح العالمى) التى كانت تصدر عن المؤسسة المصرية للنشر، وكذلك إصدار سلسلة من نصوص تراث المسرح المصرى المتوافرة لديه وتضم دراسات وافية عن النص المسرحى ومؤلفه مثل إصدراه للكتاب الأول من هذه السلسلة لمسرحية توفيق الحكيم التراثية (على بابا) والتى مثلتها فرقة عكاشة على مسرح حديقة الأزبكية عام 1926م.

قام المركز ولا يزال يقوم بالبحوث والأمسيات والندوات والمحاضرات والاستبيانات المقننة، وكما يقرر الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة بأن (مصر قد عاشت الدلالتين السابقتين، فى تتابع غير مرتب، فى فترات تاريخية، كان الحضور المؤسس فيه لمصر مؤسسا فاعلا، فى الحضارة الإنسانية. ويشكل نموذجا لما يكون عليه الحضور الحقيقى للثقافة والفنون). وأن الثقافة وجدت سعيا من مفكرى ومؤرخى الحضارات الأخرى، ولهذا كان المجلس الأعلى للثقافة، المتمثل فى جهاز يعتبر من أخطر الأجهزة الثقافية، وهو المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، الذى كان وراء نقل التجربة الحضارية المصرية بكل أركانها من الفنون والعلوم. وصرحا من صروح الثقافة. بل هو ذاكرة مصر الثقافية، وأن هذا المركز يلعب أخطر الأدوار العلمية والثقافية لكونه المكان الوحيد الذى يعمل كما أوضحت آنفا على توثيق الفنون بكل مشتملاتها، وأن دوره أيضا هو تحديث وتوثيق أركان الثقافة فى مصر، وهو بالفعل يواكب بأبحاثه وحركة النشر المتميزة والمتنوعة. فإصداراته فى التخصص شتى، بأن الأجيال القادمة سوف تجد أمامها المادة العلمية - والتوثيقية لحركة المسرح المصرى والفنون مشتملة على كافة عموم البيانات والاستبيانات فهى حركة تعلن، ومنذ إنشائه عن كونها جامعة مفتوحة للتوثيق المسرحى وبصورة مشرفة.

د. سامح مهران

وبالمركز مئات من النصوص المسرحية المحفوظة فيه وكذلك عدد كبير من المخطوطات والبروجرامات والإعلانات والاسطوانات والنوت والآلات الموسيقية. وكلها عناصر هامة فى تاريخ المسرح المصرى فهو يضم تراثنا المسرحى.

بالمركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بمقره الجديد بشارع حسن صبرى قاعات فخمة للندوات ومركز لحفظ التراث ومتحف للملابس المسرحية التاريخية. ولقد ضم العديد من تراثنا المسرحى والفنى، لدرجة أن مقتنيات هذا المركز قد أصبحت مرجعا هاما لكل الباحثين والدارسين المهتمين بتاريخ مسرحنا المصرى ويقصده عدد كبير من طلاب الدراسات العليا باعتباره المركز الذى وثق مقتنياته بشكل علمى سليم سواء فى فنون المسرح الغنائى. أم المسرح الكوميدى. أم الفنون الشعبية.

وكذلك بالمركز توجد لجنة من النقاد الدائمين الذين يقومون على رصد الحركة المسرحية والمواسم المسرحية بالتوثيق واختيار المقالات الدالة، والمحكمة وتنتقل كاميرات التليفزيون الخاصة بالمركز لكى تنقل بشكل توثيقى مصور عروضاً أشار إليها النقاد فى مقالاتهم باستئهالها بهذا التوثيق لكى تصبح هذه الأشرطة مرجعا هاما لأجيال الدارسين المسرحيين فى المستقبل، وكذلك بالمركز قسم للوسائل الفنية يتولى إعداد المواد الفنية لعرضها فى كل المناسبات الفنية والتاريخية، كما ضمت مجموعات نادرة من القواميس ودوائر المعارف العربية والأجنبية المتخصصة فى مجال المسرح والموسيقى، وبلغ عدد هذه المجموعات نحو 2500عنوان. وكذلك ضمت الإدارة أقساما للبحوث وتسجيل حياة وسير كبار الكتاب والفنانين.

القيادات التى تولت إدارته.

أول رئيس تولى قيادة هذا المركز كان الفنان المخرج نبيل الألفى لمدة عام واحد من 1980 إلى 1981ثم تولت بعده رئاسة المركز السيدة ليلى فهمى جاد لمدة أربع سنوات من 81 إلى 1985 وبشكل أخذ فيه المركز بأسباب التطور كثيراً، فبجانب الأنشطة السابقة قام المركز بإصدار الدراسات والنصوص التراثية وتنظيم مسابقات للتأليف المسرحى وحينما تولى الناقد الكبير فؤاد دواره رئاسة المركز فى النصف الثانى من عام 1985لمدة عام واحد. ووضع فؤاد دواره مشروعات عملاقة لتطوير الأداء، لكنه سرعان ما صدم بالمعوقات الإدارية فترك قيادة المركز ليتولى إدارته من بعده عام 1986الناقد حمدى الجابرى وأيضا لمدة عام-1988. 1987

ثم تولى إدارة المركز المخرج أحمد زكى إلى جانب رئاسته للبيت الفنى للمسرح لشهور قليلة ليصدر قرار وزاريا بتنصيب الكاتب يعقوب الشارونى أيضا لمدة عام من - 1989إلى 1990وفى نهاية عام 1990تولى قيادة المركز مخرج وفنان العرائس صلاح السقا عدة عامين من 1990إلى 1992. ثم الباحث المسرحى سمير عوض 1992إلى 1993ومن بعده ولمدة عام السيدة شويكار شافعى .1994 ومن بعدها تولى الفنان محمود الحدينى رئاسة المركز عام 1994وقد وضع أهدافا طموحة للنهوض بمهام هذا المركز.

ولقد تولى إدارة المركز الناقد أسامة أبو طالب الذى حافظ على إيقاع سير العمل واستكمال ما بدأه محمود الحدينى؛ ليتولى الناقد والكاتب والمخرج المسرحى د. سامح مهران قيادة هذا الصرح الثقافى ويصدر العديد من الدوريات والكتب المتخصصة.

هذه الإطلالة على عجالتها تجعلنى أوجه كلمات الشكر الطيبة والثناء لرجل قاد هذا الصرح بوعى المثقف الدارس والباحث الجاد والإدارى الواعى بما لهذا الصرح من دور ثقافى وحضارى؛ تحية للدكتور سامح مهران وكوكبة العاملين المخلصين ومنهم شاعرنا الكبير عبد القادر حميدة ومحمد أمين عبد الصمد، رانيا عبد الرحمن، وأعضاء مركز المعلومات بالمركز؛ محمد أحمد محمد، على عبد الحميد، نيهال عباس، محمد خيرى، رضا فريد. وكل شباب هذا المركز العملاق.


أمين بكير

● مسرحية «حاول مرة أخرى» التى أخرجها خليل تمام لفرقة نادى مسرح قصر شبرا الخيمة تقرر عرضها بعدد من المحافظات.

مجرد بروفة

كده يا إبراهيم؟!!

يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

وقع إبراهيم الحسينى ولم يسم عليه أحد.. يا شماتة الأعداء يا إبراهيم.. من قبل أوسع العروض المسرحية نقداً.. إبراهيم يمتلك قلماً سيالاً وروحاً ساخرة.. مبدعاً وناقداً.. أحسده والله عليه.. طاف بالأقاليم من شرقها لغربها ومن شمالها لجنوبها متابعاً ومحكِّماً ومتحدثاً فى الندوات.. يشاهد العرض من هنا وبعد ربع ساعة بالكثير يكون مقاله جاهزاً.. يكتب وقوفاً.. لا يسلق المقالات.. من يقرؤها يجده ممسكاً بكل تفصيلة فى العرض محللاً ومدققاً لا يفوته شىء.

نصوص إبراهيم الحسينى المسرحية جميلة.. فيها حس المغامرة والرغبة الدائمة فى البناء على غير مثال.. إبراهيم كاتب موهوب.. حصان جامح.. لكن لكل جواد كبوة يا إبراهيم.. سامحنى وقعت فى «سابع أرض» ولم يسم عليك أحد.. وقعت وغلطة الشاطر بألف.. وجاء اليوم الذى سيفرح فيه من غربلتهم فى نقدك.. سيهللون حامدين شاكرين أنك لم تكن فى كامل لياقتك هذه المرة.. عليك أن تستعيد هذه اللياقة سريعاً حتى لا تكثر السكاكين.. السكاكين التى طالما ذبحت بها - بالحق طبعاً - أصحاب العروض الضعيفة والأفكار الساذجة.

عين فى الجنة وعين فى النار.. أتصور أن هذا كان وضع صديقى إبراهيم الحسينى وهو يكتب نصه «سابع أرض».. العين التى فى الجنة تريده نصاً مختلفاً فى بنائه يعتمد نظام الوحدات المتجاورة.. البناء الأفقى لا الرأسى.. ضرب كتالوج أرسطو فى مقتل.. والأخرى التى فى النار تريده نصاً يمس الناس مباشرة ويصل إليهم من «أول لمسة».. فجاء الشكل الخارجى كما لو كان تجريبياً بالفعل.. أما إذا نظرت داخله فلن تجد إلا موضوعاً تقليدياً عن القاهر والمقهور.. يمكن أن تعتبر هذا القاهر هو السلطة السياسية أو الدينية.. وفى روايات أخرى يمكن أن تعتبره أمريكا.. أياً من كان فهى تيمة تقليدية صوتها مرتفع تتخذ من الهتاف وسيلة لتحقيق الهدف.. ثمة خيوط فى النص لو نمَّاها إبراهيم لخرج لنا بنص إنسانى رهيف يلمِّح ولا يصرِّح.. يهمس ولا يهتف.. لكنه أرادها جماهيرية.. وقد تحقق له هدفه وانبسطت الجماهير وأشادت بالعرض واعتبرته جميلاً ورائعاً.. لكن إبراهيم يدرك أن هذا ليس كل شىء..

أفرطت فى الكلام عن إبراهيم وكأنه سبب مشاكل العالم الثالث كلها.. أفرطت لأنه صديقى ومقدور عليه.. لكنه لم يكن وحده، هناك أيضاً الأستاذ المخرج سامح مجاهد.. سامحه الله.. عليه أن يجاهد فى المرات القادمة ليصنع لنا صورة مسرحية وإيقاعاً منضبطاً وأن يتيح مساحة أكبر للخيال فهو مخرج جيد بالفعل وأعتقد أن إمكاناته أكبر بكثير مما قدمه، وأنه كان فى حاجة إلى مزيد من الوقت لرسم الحركة وتعشيق الأغانى بشكل سليم لا يجعل منها مجرد «تخاشين» وحليات رغم الألحان الواعية والأداء المرهف لأحمد الحجار.. ولا داعى للحديث عن الكلمات حتى لا أبدو كما لو كنت متربصاً بصديقى إبراهيم الحسينى.

أرادها المخرج جماهيرية فانشغل بالمقولة عن الصورة، وبالاتصال السريع عن التدريب المتأنى الذى يتيح للممثلين الفرصة لتحليل الشخصيات وفهم دوافعها، وجعل بعضهم يدخلون فى التنميط بوعى أو بدونه مع أنهم جميعاً على درجة عالية من الموهبة والفهم.. لكنهم انصاعوا لوجهة نظر المخرج الذى كان هو الآخر عين فى الجنة وعين فى النار.

قبل الدخول إلى القاعة أعطونى «بامفليت» العرض دعك من الأخطاء الأربعة التى فى كلمة المؤلف.. هذا إهمال ممن راجع «البامفليت» وليس من إبراهيم.. أعرف أن علاقة إبراهيم باللغة جيدة.. منه لله من راجع الكلمة.. لابد أن يعاقبه ناصر عبد المنعم ويجعله يشاهد العرض يومياً!

ما لفت نظرى فى «البامفليت» أن مصممة الديكور والأزياء اسمها «ياسمين جان» تصورت أن مسرح الغد بدأ يتعامل مع فنانين أجانب وقلت لا بأس.. شىء جميل رغم أن لدينا مهندسى ديكور ممتازين لكن ما المانع أن نستفيد من الخبرات الأجنبية.. وبعد أن شاهدت العرض تساءلت: أليس حراماً أن نستقدم خبيرة أجنبية ونعطيها «الشىء الفلانى» ثم تصمم لنا هذه الديكورات البائسة؟!. أجابونى: إنها ليست أجنبية هى مصرية وتعمل فى مسرح الغد أيضاً.. زيتهم فى دقيقهم يعنى.

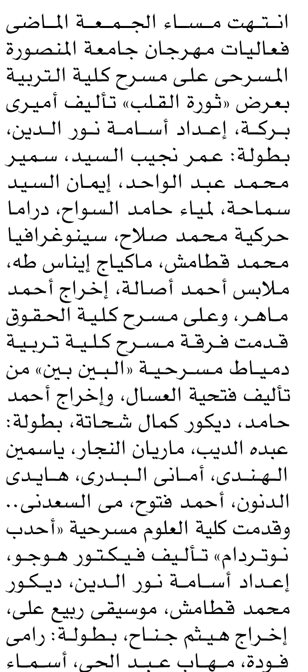
ما هذه الديكورات التى مثل الببغاء.. الببغاء الذى يردد الكلمات دون أن يفهم معناها..

ما هذه الديكورات ذات الأفق والخيال الفقيرين.. سلم عال أقصى يمين المسرح يقف فوقه رمز السلطة مخاطباً وموجها الناس من علٍ.. وحفرة تمثل سابع أرض يقبع فيها المقهورون.. ومادام هناك مقهورون فلابد من ترس فى المنتصف ومادام هناك متعلمون ومثقفون فلابد من مكتب فى أقصى اليسار.. ترجمة حرفية ساذجة لموضوع العرض دون أى قدرة على الابتكار أو ترك الخيال يلعب لعبته.. ولا أدرى هل تمارس مصممة الديكور والأزياء هذه المهنة من زمن بعيد أم أنها مستجدة فى الكار.. إذا كانت مستجدة فلا بأس نعطيها فرصة أخرى يمكن تعمل حاجة.. أما إذا كانت قديمة فى الكار وفعلت ما فعلت فأنصحها بأن تعتزل المهنة وتكفر عن سيئاتها.. وقد علمتُ أنها ذهبت لأداء العمرة.. فقلت: غفر الله لها ولنا!

كان يمكن لعرض «سابع أرض» أن يقبض على شروط الفن ويحقق نجاحاً طيباً لو لم تتلبسه تلك الازدواجية الغريبة التى تضع قدماً على سكة التجريب وأخرى على سكة التقليد.. فلا هو جاء تجريبياً.. ولا هو جاء تقليدياً وخيرها فى غيرها يا إبراهيم. ولا تنس أن عادل حسان دخل الخية هو الآخر بـ«موت فوضوى صدفة».. أرجو أن تكون صدفة سعيدة حتى لا يجيب لنا الكلام.. وفى انتظار محمد زعيمه.. لماذا توقف عن الإخراج.. إيدى بتاكلنى!!

فى مهرجان المسرح الطلابى

الأرض لا تنبت الزهور فى جامعة المنصورة



انتهت مساء الجمعة الماضى فعاليات مهرجان جامعة المنصورة المسرحى على مسرح كلية التربية بعرض «ثورة القلب» تأليف أميرى بركة، إعداد أسامة نور الدين، بطولة: عمر نجيب السيد، سمير محمد عبد الواحد، إيمان السيد سماحة، لمياء حامد السواح، دراما حركية محمد صلاح، سينوغرافيا محمد قطامش، ماكياج إيناس طه، ملابس أحمد أصالة، إخراج أحمد ماهر، وعلى مسرح كلية الحقوق قدمت فرقة مسرح كلية تربية دمياط مسرحية «البين بين» من تأليف فتحية العسال، وإخراج أحمد حامد، ديكور كمال شحاتة، بطولة: عبده الديب، ماريان النجار، ياسمين الهندى، أمانى البدرى، هايدى الدنون، أحمد فتوح، مى السعدنى.. وقدمت كلية العلوم مسرحية «أحدب نوتردام» تأليف فيكتور هوجو، إعداد أسامة نور الدين، ديكور محمد قطامش، موسيقى ربيع على، إخراج هيثم جناح، بطولة: رامى فودة، مهاب عبد الحى، أسماء ديوان، محمد الفوى، إسلام شاكر.

وقدمت فرقة مسرح كلية الهندسة مسرحية «الملك هو الملك» تأليف سعد الله ونوس، إخراج تامر محمود، إعداد خالد حسونة، أشعار محمود الزيات، ألحان ضياء عبد الكريم، ديكور محمد قطامش، ملابس وإكسسوار هادى خليفة، استعراض أيمن سمير، بطولة: محمد السعيد، محمد بهاء، أحمد حسانين، أحمد فؤاد، محمد عبد الرازق، هبة الخريبى، ماجى فتوح، سلوى طه.. وشاركت كلية التربية النوعية بالعرض المسرحى «قبل أن يموت الملك» تأليف محمد سيد عمار، إخراج محمد الإتربى، ألحان محب جرجس، ملابس ماندو، غناء كاميليا، رامى القصبى، بطولة: أحمد عبد السلام، أسماء السيد، بسمة مجدى، عمرو عادل، هشام عبد الحفيظ، أحمد محمود، آية إسلام، إبراهيم محمد، وقدمت كلية الطب مسرحية «أرض لا تنبت الزهور» تأليف محمود دياب، إخراج طارق فراج، موسيقى شريف عبد الحى، ديكور محمد قطامش، بطولة: محمد مسعد، أسماء إسماعيل، هيثم الصديق، هبة إبراهيم، عزت أبو الخير، مجدى السلاب، هيثم سويلم، محمود جاويش.. وشاركت كلية الزراعة بمسرحية «مكبث» تأليف وليم شكسبير، إخراج محمد المنسى، سينوغرافيا وديكور أحمد سعد، ملابس أصالة، بطولة: محمد إبراهيم، إيمان محمد، محمود العباسى، أيمن شهاب، أحمد خليل، كريمة علاء الدين، نظلة سلطان، طارق السباعى.. وقدمت كلية التربية مسرحية «سكة السلامة» تأليف سعد الدين وهبة، إخراج وائل علاء، بطولة: عبد الحميد مختار، أحمد يوسف، نظلة سلطان، أحمد طه، أحمد عزت.



عروض متنوعة لطلاب جامعة المنصورة

«ثورة القلب» و«الملك هو الملك» و«البطل فى الحظيرة» عروض تميزت فى المهرجان

بينما شاركت كلية الآداب بمسرحية «البطل فى الحظيرة» تأليف فريديك دورينمات، إخراج السعيد منسى، موسيقى محمد أسامة، ديكور محمد قطامش، مخرج منفذ أحمد الدسوقى وأحمد مصدق، بطولة: خالد عبد السلام، أحمد يوسف، أمل سعد، هبة ذكى، معتز الشاعى، إسراء عاطف.. أما كلية طب أسنان فقدمت مسرحية «المواطن مهرى» تأليف وليد يوسف، إخراج محمد القطونى، ألحان أحمد حافظ، بطولة محمد عرفات، أميرة عاشور، أيمن رخا، سارة الدسوقى، وفاء سامى، مها مصطفى، محمد صبحى.

وقدمت كلية الحقوق مسرحية «رسائل قاضى أشبيلية» تأليف ألفريد فرج، إخراج أحمد العموشى، ملابس رشا أبو المعاطى، ديكور محمد قطامش، موسيقى حمدى الواعى، بطولة: أحمد عبد الرحمن، أحمد طارق، عبير هلال، رباب خليل، أحمد عوض، أنس أيمن.. وشاركت كلية الفنون التطبيقية بمسرحية «بكرة» تأليف نجيب محفوظ ، إخراج محمد أسامة الحلو.

واختتم المهرجان بعرض كلية التجارة «بيرجنت» تأليف هنريك إبسن، إخراج عادل بركات، موسيقى حمدى الواعى، أشعار محمد كمال عباس، ديكور محمد قطامش، بطولة: أحمد عبده، محمود حلمى، سوزان مدحت، ليزا الطنطاوى، سارة حسن، كريم رفعت، هشام الشرقاوى، لوسى فخرى، عادل عبد الغفار.

محمد الحنفى





كواليس

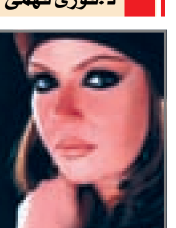
● لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة برئاسة د. فوزى فهمى، رشحت مسرحية «دعاء الكروان» لطه حسين، للمشاركة فى المهرجان السنوى الذى تنظمه جميعة الصداقة المصرية الكندية خلال نوفمبر القادم والذى سيقام فى كندا.

المسرحية إنتاج مسرح الشباب ومن إخراج محسن رزق وأعدها متولى حامد، وقد سبق تقديمها خلال يناير الماضى بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام.



د.فوزى فهمى

● مسرحية «البؤساء» للمخرج هشام عطوة، والتى تم افتتاحها مساء الخميس الماضى على خشبة المسرح القومى، واجهت عدة مشكلات بسبب تعنت شريف عبد اللطيف مدير القومى والعوائق التى وضعها أمام فريق عمل المسرحية التى أنتجها مسرح الطليعة.



لوسى

عبد اللطيف رفض وضع أفيش العرض على واجهة المسرح القومى، وكاد الأمر يتحول إلى أزمة، كما رفض إخلاء كواليس الخشبة من ديكورات «زكى فى الوزارة» مما حرم «البؤساء» من استخدام الخشبة بشكل كامل، المسرحية حققت نجاحا كبيراً فى أيام عرضها الأولى ويستمر تقديمها عدة أشهر.



شريف عبداللطيف

● المخرج فهمى الخولى لم يستقر حتى الآن على أسماء مجموعة المشاركين معه فى العرض المسرحى «محمد كريم» للمؤلف كرم النجار والمقرر تقديمها خلال الموسم الصيفى القادم من إنتاج المسرح الحديث.

الخولى رشح الراقصة لوسى للقيام ببطولة العرض إلا أنها اعتذرت لانشغالها بأعمال فنية أخرى.

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر